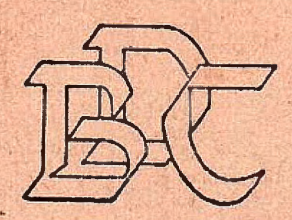
collection
bien écrire et bien parler

J. BRUN
A. DOPPAGNE J.-M. CHEVALIER

L'ART DE COMPOSER ET DE RÉDIGER



BAUDE



L'ART

DE

COMPOSER

ET DE

REDIGER

J. Brun
Homme de lettres

A. Doppagne
Docteur en philosophie et lettres
Licencié en sciences pédagogiques

J.-M. Chevalier
Licencié en sciences politiques et sociales

L'ART DE COMPOSER ET DE REDIGER

LES EDITIONS

Scientifiques et Littéraires
rue de Mercey, 25
Amiens

Baude
rue de Florence, 57
Bruxelles

AVANT - PROPOS

Savoir bien composer et bien rédiger est une condition essentielle de réussite, non seulement dans les études scolaires, mais dans l'administration, les affaires, la presse, la publicité.

Aux examens et aux concours comportant une épreuve de composition française, l'expérience montre combien la négligence des détails de méthode et de présentation réduit les chances de succès : le candidat échoue ou réussit bien plus par la manière dont il ordonne et expose ses idées que par les qualités originales dont il cherche à faire preuve.

Le présent ouvrage a pour but d'abréger la période de tâtonnements, de développer les facultés d'expression et de tracer une méthode pour arriver facilement à mettre en ordre les idées.

A ce titre, il intéresse toutes les personnes qui ont à faire preuve de qualités spéciales en matière de composition et de rédaction, tous les étudiants en général et, en outre, les candidats aux divers emplois de la fonction publique ou du secteur administratif des affaires industrielles et commerciales.

L'ouvrage précise la technique à appliquer et les procédés à mettre en œuvre pour réussir dans chaque genre de composition française et de rédaction. Son objet n'est pas de remplacer cet enseignement de l'art d'écrire qui vise à la perfection académique, mais de permettre aux moins doués de développer les qualités moyennes auxquelles tout le monde doit prétendre et que chacun peut acquérir.

Peut-être apparaîtra-t-il au lecteur que l'ouvrage est centré sur la préparation aux examens. Si cette impression se justifie dans une certaine mesure, il n'en reste pas moins vrai que les méthodes et procédés « classiques » dont cet ART DE COMPOSER se réclame ont

leur raison d'être dans tous les travaux de la plume, qu'ils soient scolaires ou non. Quiconque, dans le cadre de la vie privée ou des affaires, est appelé à traiter par écrit tel ou tel « sujet », se livre individuellement à une sorte d'examen dont le destinataire sera en quelque sorte le censeur. C'est pour l'aider à triompher de cette... épreuve, souvent délicate, que le présent volume voit le jour.

LES AUTEURS

Les lecteurs de ce volume se référeront avec profit à l'ouvrage intitulé « **Comment réussir l'épreuve de français aux examens et concours : PRATIQUE DE LA REDACTION** », qui forme la suite logique de l' « Art de Composer et de Rédiger ».

Ils consulteront du reste, dans les pages finales du présent volume, la table des matières de cette « Pratique de la rédaction » et jugeront, par ce simple aperçu, de la richesse et de l'utilité d'un maître-ouvrage qui n'a pas d'équivalent en librairie.

LES EDITEURS

INTRODUCTION

LE STYLE, PIERRE D'ACHOPPEMENT...

1. Importance de la rédaction en général

La pratique du français et, spécialement, de la rédaction exige une rigoureuse discipline de l'intelligence. C'est pourquoi les écrits d'un candidat permettent d'apprécier ses aptitudes et son degré de culture.

D'ailleurs, même dans la vie quotidienne, il est devenu fréquent de juger les hommes plus d'après leur style qu'en raison de tout autre critère. Dans certaines circonstances, une carrière peut être compromise par une lettre incorrecte, le crédit d'un collaborateur ébranlé par une communication gauchement tournée.

N'avez-vous jamais été frappé par le fait que, dans les « offres d'emplois » annoncées par la presse, les postulants ne sont généralement pas admis à se présenter en personne ? On les invite à proposer leurs services par écrit. En fait, une première sélection s'opère déjà d'après ces écrits, et l'on n'invite à l'audience du chef de service chargé du choix définitif que les candidats dont la réponse écrite a produit la meilleure impression. Ici encore, la possession d'un style clair et ordonné peut se révéler d'une importance décisive.

2. Le rôle de la rédaction dans les examens et les concours

Aux examens et concours, l'épreuve de français est l'une des plus importantes. Et si l'on considère le coefficient par

lequel est multipliée la note afférente à cette épreuve, on se rendra mieux compte du rôle capital de celle-ci.

Certes, il n'est pas exigé des candidats qu'ils révèlent un talent accompli ; ce serait demander l'impossible. Ce qu'on exige, c'est d'exposer des idées claires, cohérentes.

Ce que les examinateurs cherchent à discerner, ce n'est pas une personnalité d'écrivain, que seule une longue pratique des lettres peut forger, mais des qualités de bon sens, d'ordre, de correction et de limpidité.

De même, l'érudition ne constitue point la qualité principale. L'important, c'est de présenter d'une façon ordonnée l'essentiel des matières, sans chercher à faire étalage de qualités brillantes ou d'une somme de connaissances accumulées.

Il suffit d'être sensé et pondéré dans le fond, simple et clair dans la forme. D'où la nécessité de veiller spécialement à la préparation pratique de l'épreuve de français.

Ces qualités de rédaction sont spécialement scrutées dans les concours institués par les administrations et services publics pour les emplois de début et les postes de direction. En tête du programme de ces concours, figure une épreuve de composition ou de dissertation sur un sujet d'ordre général, épreuve dont peut dépendre toute la carrière du candidat.

3. Eléments en fonction desquels une composition française est appréciée

Pour apprécier tout travail émanant d'une personne qui lui est inconnue, le correcteur s'appuie sur les qualités de **construction, d'ordre** et de **style :** ce sont là autant d'indices qui lui apportent une image concrète de la valeur intellectuelle du rédacteur.

Les détails de méthode et de présentation permettent de juger l'intelligence du candidat et son art de dominer les problèmes. Il est estimé, en somme, d'après ce qu'il laisse entrevoir de sa personnalité. **Le défaut d'organisation, la négli-**

gence des détails de présentation matérielle sont des causes fréquentes d'insuccès.

4. Note de fond et note de forme

Une note est donnée pour le **fond** (pensée, raisonnement), et une pour la **forme** (plan, style). De la combinaison de ces deux notes, résulte la note finale.

En ce qui concerne le fond, il s'agit de comprendre le sujet, d'assimiler le problème posé et de mener à bien le travail de développement, plutôt que d'adopter une thèse sans nuances et de la soutenir avec intransigeance.

Pour la forme, il importe de disposer les paragraphes dans un ordre naturel et logique, d'exprimer les idées en suivant un plan convenablement charpenté, d'observer la propriété des termes, l'orthographe et la ponctuation. Si ces conditions ne sont pas remplies, la note sera influencée.

Par contre, si le candidat satisfait à ces exigences essentielles, s'il fait preuve de qualités de bon sens, d'ordre et de limpidité, et s'il manifeste, en outre, quelque ingéniosité ou quelque élégance, de l'originalité et de la profondeur d'esprit, c'est-à-dire un ensemble de dons que l'on ne pourrait exiger de la masse, il obtiendra une note élevée.

5. Danger de l'improvisation dans la composition française

Pour réussir dans les divers genres de composition française, il faut connaître :

a) Les règles générales du style, c'est-à-dire la théorie, la tactique ;

b) Les conditions particulières du succès, c'est-à-dire le métier ou, plus précisément, la technique.

Car il existe une technique de l'art d'écrire, et elle détermine l'acquisition du « métier », devenu instinctif chez les écrivains exercés.

Qu'est-ce que le métier en littérature ? Le métier représente ce qu'il y a d'extérieur, de visible dans la composition littéraire. Il consiste dans la mise en œuvre de certains procédés fondés sur les lois de l'intelligence, du sentiment et de l'imagination, dans le but de produire tel effet déterminé.

Tout genre littéraire a ses « règles de l'art », ses conventions et ses moyens, reconnus et adoptés. Ces règles, fondées sur l'expérience, sont le fruit d'essais nombreux et de quelques réalisations particulièrement heureuses.

Mais l'œuvre littéraire exige aussi une certaine richesse de pensée, de la réflexion, de la concentration d'esprit. Elle requiert, par surcroît, le sens de l'ordre, du coup d'œil, de la dextérité. Or, chez la plupart des hommes, ces qualités ne sont pas innées ; elles doivent s'acquérir.

Même acquises, il faut qu'elles puissent s'exercer à bon escient. Il est dangereux d'improviser : on risque de donner une impression de désordre, de confusion, d'illogisme, de paraître mal préparé, mal formé.

Sans règles de travail méthodiques, il n'est pas possible d'atteindre à un certain degré de perfection dans les multiples opérations nécessaires à la mise au point d'un bon devoir de français, d'un rapport bien établi, ou d'une étude judicieusement conduite.

6. Avantages d'une méthode rationnelle de travail

Il sied, au surplus, de reconnaître l'utilité des méthodes et procédés qui contribuent à l'efficacité et à la perfection du travail littéraire. La qualité des matériaux, certes, représente une assurance contre les faux pas, les erreurs de direction, les insuffisances de forme.

Mais avec une organisation rationnelle du travail, on gagne en assurance, en exactitude, en logique, tout en sauvegardant la spontanéité de l'artiste dont l'inspiration est en quelque sorte portée par le métier.

En général, la science du métier d'écrivain suppose des

dons naturels, elle vient après l'art. Mais l'emploi d'une technique sûre facilite l'exécution et l'achèvement de l'œuvre littéraire, en aidant le rédacteur à voir clair dans sa propre pensée.

Dans l'épreuve de français, on peut suppléer, en grande partie, à l'absence de dons naturels par la connaissance acquise, scientifique et pratique. Cette connaissance permet de développer des qualités qui conduisent au succès parce qu'elles constituent la présomption, sinon la preuve, du degré de formation humaine que l'épreuve a précisément pour objet de déceler, de jauger.

7. Moyens d'acquérir la technique de la rédaction

Chacun a le pouvoir d'accroître son aptitude à rédiger, d'appliquer les procédés permettant d'acquérir progressivement les automatismes de la composition française. Ces procédés sont conçus pour aider les moins doués à se perfectionner et à réussir, alors même que les méthodes traditionnelles se révèlent impuissantes à procurer le résultat souhaité.

Pour chaque genre de rédaction, la technique est commandée par la méthode décrite, par les règles formulées, par les conseils proposés et par les exemples à suivre.

Nous résumerons d'abord les principes fondamentaux de l'art d'écrire et les règles essentielles de la composition française ; ce sera l'objet de la première partie de notre ouvrage, consacrée à la théorie de la composition.

Passant ensuite à la manipulation pratique — s'il est permis de s'exprimer ainsi — de la composition française, nous étudierons en détail tout ce qui a trait au **plan.** Car la technique consiste dans l'exécution ordonnée des opérations qui se rapportent à l'art d'établir un plan de développement du sujet et à la manière d'exploiter toutes les ressources contenues dans ce plan, en parfaite conformité avec les lois de la rédaction.

Nous définirons la nature, les particularités et, bien entendu, les exigences de chacun des genres auxquels peut ressortir le sujet de l'épreuve de rédaction.

Nous présenterons une série de plans suffisamment détaillés, abondants et variés, pour que le lecteur puisse y découvrir des suggestions et indications utiles en ce qui concerne la disposition et la présentation des idées et des thèmes qu'il aura à traiter.

PREMIERE PARTIE

LES LOIS DE LA COMPOSITION

LE TRAVAIL DE LA PENSEE DANS LA COMPOSITION FRANÇAISE

« Quand on a dit tout ce qu'on pensait, comme on le pensait, on a bien dit : le défaut, s'il y en a, est dans la pensée ».
(G. Lanson, Conseils sur l'art d'écrire).

« Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée. Je m'arrête jusqu'à ce que la goutte de lumière dont j'ai besoin soit formée et tombe de ma plume ».
(J. Joubert, Pensées).

INTRODUCTION

8. Eléments constitutifs d'une composition française

Faire un devoir de français, c'est se livrer à un double travail. Celui-ci consiste, d'une part, dans l'**élaboration de la pensée** et, d'autre part, dans l'**élaboration de l'expression.** Tout l'art de la composition française se résume donc en ces mots : **penser juste** et **s'exprimer correctement.**

L'inaptitude à composer — c'est-à-dire à diriger sa pensée et à conduire sa plume — est très exactement décrite dans ces quelques phrases où il s'agit, précisément, de quelqu'un qui ne sait pas écrire :

— **« Elle raisonnait par à peu près et enchaînait les idées sans beaucoup de logique. La plume à la main, elle n'était maîtresse ni de sa pensée ni de son expression ; il lui**

arrivait continuellement de dire ce qu'elle pouvait, au lieu de ce qu'elle voulait, et elle prenait ainsi l'habitude funeste de laisser diriger sa pensée par les mots ». (1)

Voilà le travers dans lequel nous devons éviter de tomber. A cet effet, nous nous attacherons, dans les pages qui suivent, à formuler les lois de la composition.

9. Travail de la composition

Les préceptes destinés à faciliter la tâche du rédacteur et à la diriger résultent de l'analyse des procédés d'exécution dont le déroulement introduit une large part d'automatisme dans le travail de la composition française.

Ce travail comporte les opérations suivantes :

a) Comprendre le sujet et en déterminer les limites ;

b) Rechercher les idées ou matériaux se rapportant au sujet de la composition ;

c) Grouper ces idées ou matériaux, les ordonner, les disposer dans l'ordre voulu ;

d) Exprimer les idées, ainsi mises en œuvre, sous une forme qui s'efforce de respecter les lois du style ;

e) Redresser les incorrections de langage, les maladresses de style et les erreurs de ponctuation.

---

(1) Cité par J. Verest.

CHAPITRE I.

LA RECHERCHE DES IDEES

10. Compréhension et délimitation du sujet

Afin de traiter exactement le sujet et de ne pas s'égarer dans le cours du développement, il importe de se faire une idée vraie, juste et nette de la matière à exposer.

Une fois l'énoncé mis au net et le sujet bien compris, on trace le schéma qui en délimitera l'étendue, sous la forme d'une première ébauche du travail à exécuter.

Cette prise de contact initiale permettra de repérer le point capital du sujet, auquel on attachera d'abord l'effort de réflexion ; souvent aussi, elle précisera, d'entrée de jeu, l'importance qu'il convient de conférer à certains développements particuliers.

11. Découverte des idées

Tout devoir de français, tout exercice de composition, toute œuvre littéraire, en somme, implique **un travail d'invention** préalable. Il faut commencer par chercher et recueillir les idées et les ressources renfermées dans le sujet ou le thème proposé. Bref, il s'agit de procéder comme l'architecte et le maçon qui, avant de construire un édifice, rassemblent à pied d'œuvre les matériaux nécessaires.

DIVERSES SOURCES DE CONNAISSANCES ET D'IDEES

Comment recueillir les idées ? Comment, pour user d'une expression plus familière, « trouver l'inspiration » ?

Les idées ou pensées se composent des éléments qui nous viennent du dehors (invention externe) et de ceux que nous recueillons en nous-même (invention interne).

Les idées captées dans le monde extérieur, associées à celles qui résident dans notre propre fonds, constituent, en quelque sorte, la semence de la composition à établir. Ce sont elles qui fécondent l'esprit, qui incitent l'intelligence à comprendre et à juger.

L'esprit est un terrain à ensemencer ; mais il ne produit qu'à la condition d'être travaillé. A l'intelligence, comme à la terre, il faut une semence : les idées ; il faut aussi un cultivateur : ce sera, tour à tour, la réflexion, la lecture, l'observation.

Disons, en termes moins imagés, que notre intelligence nous rend apte à l'invention littéraire, qu'elle saisit, découvre et développe des idées par différents moyens, c'est-à-dire :

1) En apprenant, par l'observation et l'expérience, à connaître les êtres et les choses ;
2) En s'appliquant, par la réflexion et l'exercice, à déceler les idées qu'elle porte en elle ;
3) En s'inspirant des idées d'autrui, par la lecture et par l'étude, pour les comparer à ses idées propres et tirer de cette comparaison des idées nouvelles.

Nous disposons donc de quatre moyens principaux pour acquérir des connaissances et pour nous forger des idées :

1) **Lire** : étudier et assimiler ;
2) **Voir** : observer et sentir ;
3) **Réfléchir** : apprécier et juger ;
4) **Imaginer** : concevoir et créer.

Voyons comment tirer parti de cette quadruple source à laquelle doit s'abreuver notre inspiration littéraire.

IL FAUT LIRE, IL FAUT ETUDIER

Les idées d'un sujet proposé ne se manifestent et ne s'épanouissent que dans la mesure où elles sont éveillées, stimulées par les observations mises en réserve dans notre mémoire ou dans notre subconscient, et fécondées par les connaissances acquises antérieurement.

En toute circonstance, un esprit instruit découvre des rapports, des correspondances, des connexions avec une foule d'objets. D'où l'importance capitale de la lecture et de l'étude. En lisant avec application, en apprenant avec ardeur, en écoutant avec curiosité, nous meublons notre subconscient et nous réduisons, de ce fait, la difficulté que nous pourrions éprouver à composer.

IL FAUT OBSERVER

Celui qui sait le plus de choses et qui les sait le mieux est celui qui a su le mieux observer et écouter.

Voir, c'est observer et juger afin de comprendre ; de sorte que comprendre ou connaître, c'est, dans une large mesure, se souvenir.

L'esprit le moins pénétrant finit, à force d'attention, par s'enrichir d'une foule de connaissances ; avec de l'application et de la constance, on en tire toujours d'utiles matériaux de composition.

Pour trouver des idées, il faut s'attacher à regarder autour de soi et en soi, se souvenir, et déployer les antennes de sa sensibilité.

IL FAUT REFLECHIR

Il ne suffit pas d'avoir meublé son esprit de connaissances, même étendues. Il faut, de plus, savoir **mettre en œuvre**

cet acquis : en d'autres termes, « il faut savoir **découvrir les rapports qui relient nos connaissances au sujet proposé**, ou, ce qui revient au même, se les rappeler à propos d'un sujet dans le cadre duquel elles entrent. Cette réminiscence se produirait au moment opportun si on contractait l'habitude de **rattacher ses connaissances entre elles** de manière à les grouper, à les coordonner, à les systématiser, si l'on s'accoutumait à **penser** et à **réfléchir** » (1).

L'intelligence subconsciente, c'est le terrain à faire fructifier en y semant des idées. Mais la force qui les aide à germer et qui les rend fécondes, c'est la réflexion.

Tout mot exprimant une idée connue éveille en nous des souvenirs, des émotions, des tendances ; se rendre compte de ces souvenirs et de ces émotions, les regarder en soi, les identifier, c'est réfléchir.

S'imposer la tâche de réfléchir, c'est réaliser par la pensée ce que l'on fait instinctivement par le regard quand on assiste au mouvement de la foule sur une place publique : les idées vont et viennent dans l'esprit comme les passants et les passantes ; il s'agit de se frayer un chemin dans la cohue des idées et, surtout, de repérer celles qui ont un rapport avec le sujet de la composition.

Souvent, lorsque le terrain a été préparé par l'observation et par l'étude, il suffit d'un peu de réflexion pour faire naître mentalement une composition sur tel sujet donné, c'est-à-dire pour produire un ensemble d'idées convenablement choisies et naturellement associées.

La réflexion fortifie l'esprit et, de plus, l'astreint à la discipline ; elle évite à la pensée de se disperser ; elle l'oblige à se concentrer sur l'objet, à l'étudier en détail et à l'« inventorier » sous toutes ses formes.

La réflexion multiplie également nos connaissances en faisant surgir de notre propre fonds des idées qui y étaient

---

(1) J. Verest, *Manuel de Littérature.*

enfouies et qu'elle nous révèle dans toute leur étendue et dans leur véritable relief. Ainsi entendu, le don de réfléchir se confond presque avec le don d'écrire.

IL FAUT IMAGINER

L'imagination est capable de fournir des idées en prêtant :

1) Une âme aux choses de la nature ;
2) Une forme sensible à ce qui est abstrait ;
3) Une existence physique aux réalités invisibles.

Dans la composition littéraire, notamment, l'imagination est d'un puissant secours ; elle donne vie et coloris à des parties du développement qui, sans elle, n'auraient aucune prise ni sur la raison ni sur la sensibilité du lecteur, alors même qu'elles seraient riches de substance et exprimées dans un style irréprochable.

MATERIAUX FOURNIS PAR LA RECHERCHE

En observant, en écoutant et en lisant, nous pouvons connaître :

1) Les événements du passé, d'après les récits rapportés par les historiens ;
2) Les faits qui se passent sous nos yeux, au sein de notre famille ou de la société, dans la nature animée ou inanimée ;
3) Les traits relatifs au caractère ou à la conduite des êtres humains avec lesquels nous sommes en rapport ;
4) Les impressions, sentiments, désirs, pensées, projets, qui ont pour siège l'intérieur même de notre personnalité.

12. Moyens pratiques de faciliter l'éclosion des idées

Il existe, notamment à l'usage des commençants, des **procédés** qui facilitent le travail de l'invention, qui aident à

découvrir les ressources contenues dans un sujet de composition française.

Les principaux procédés ou « topiques » de nature à favoriser l'éclosion des idées sont les suivants :

a) **La définition.** Multipliez les définitions pour identifier l'objet ou le sujet de votre travail ; dites ce qu'il est, ce qu'il n'est pas ; précisez-en les caractères dominants ; donnez-en le signalement complet.

b) **L'analyse.** Décomposez votre sujet par l'énumération de ses éléments constitutifs ; si c'est un objet, étudiez en détail ses parties ; si c'est une abstraction, une pensée, examinez son contenu logique.

c) **Les causes et les effets.** Indiquez les causes, buts ou motifs de l'objet dont vous avez à parler ; exposez les effets, les conséquences, d'ordre physique ou moral, de l'événement ou de la situation que vous avez à commenter. Dans cet examen des causes et des effets, ne manquez pas de considérer **les buts et les motifs,** moteurs par excellence de la volonté humaine.

d) **Le genre et l'espèce.** Déterminez à quel genre et à quelle espèce appartient le sujet dont vous avez à traiter. Si, par exemple, il s'agit d'une vertu morale, ne vous bornez pas à parler de cette vertu spéciale ; mais parlez de la vertu en général.

e) **Les circonstances.** S'il s'agit d'un fait, exposez les diverses particularités qui l'accompagnent. Parfois, quand le sujet s'y prête, les circonstances peuvent se grouper ainsi :

avant,	ou antécédents ;
pendant,	ou circonstances concomitantes ;
après,	ou circonstances subséquentes.

f) **La comparaison.** Recherchez, à l'aide de comparaisons, de similitudes et d'oppositions, en quoi l'objet de votre composition est différent d'autres objets, ou semblable à ceux-ci.

D'autres moyens de développement peuvent être également trouvés dans l'**exemple** et dans l'**anecdote**, ainsi que dans le **témoignage** et dans la **citation**.

CHAPITRE II

LA MISE EN ORDRE DES IDEES

« C'est faute de plan, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet, qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé et ne sait trop par où commencer à écrire : il aperçoit à la fois un grand nombre d'idées, et comme il ne les a pas comparées ni subordonnées, rien ne le détermine à préférer les unes aux autres ; il demeure dans la perplexité ; mais lorsqu'il se sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles à son sujet, il s'apercevra aisément de l'instant auquel il devra prendre la plume, il sentira le point de maturité de la production de l'esprit ; il sera pressé de la faire éclore, il n'aura même que du plaisir à écrire ; les idées se succéderont aisément et le style sera naturel et facile ; la chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout et donnera de la vie à chaque expression ».

(Buffon, Discours sur le style).

13. Choix et classement des idées

Supposons que l'examen approfondi du sujet à traiter — l'énoncé de la composition — a produit dans notre esprit la génération quasi spontanée d'un flot de souvenirs, de traits.

de réflexions, jaillis en foule et, le plus souvent, sans ordre des profondeurs de notre être conscient et inconscient. Au fur et à mesure de leur éclosion, nous avons veillé à jeter rapidement sur le papier ces idées premières, afin d'alléger d'autant l'effort de notre mémoire avant d'en faire le triage, et d'y opérer les coupures ou les adjonctions utiles.

A présent, dans l'amas de matériaux ainsi constitué, il est un choix à effectuer par rapport à une idée maîtresse en laquelle le sujet se résume. Ce choix terminé, il s'agit de coordonner les éléments retenus et de leur donner une forme définitive.

L'idéal est d'établir une composition contenant peu de matière, mais une matière logiquement disposée ; la règle est d'exprimer efficacement l'essentiel.

REGLE DE L'UNITE

Tout sujet, quelle que soit son étendue, peut se ramener à une proposition-clef, à une pensée-mère, que l'on s'attachera à dégager et à garder en mémoire.

Ce schéma sert de guide ; il assure l'unité de la composition et, surtout, il préside au choix des idées et à leur disposition dans l'ordre le plus apte à convaincre ou à émouvoir le lecteur.

La double opération de triage et de classement comporte l'obligation :

1) D'éliminer toutes les idées qui ne se rapportent pas exactement au sujet ou qui le débordent, d'élaguer ce qui ne convient pas au but que l'on se propose ; en bref, d'écarter tout ce qui ne contribue ni à éclairer l'intelligence, ni à captiver l'imagination, ni à toucher le cœur ;

2) De discerner l'essentiel et les parties accessoires du sujet ; puis pour chacun de ces éléments, de dégager l'idée capitale, le fait principal ou l'impression dominante, selon le cas.

14. Disposition des idées

L'**ordre** d'une composition littéraire est essentiellement la manifestation de **l'unité**. Horace use de la comparaison suivante pour nous aider à saisir la nature de cette qualité indispensable :

— **« Un peintre vient d'achever un tableau. Il croit avoir créé un chef-d'œuvre. Il vous invite à venir l'admirer dans son atelier. Vous entrez, et que voyez-vous ? Un monstre : la tête est d'une femme, le cou d'un cheval. Le buste, pêle-mêle indescriptible de membres d'animaux divers, est revêtu d'un plumage dont les éléments ne sont pas moins disparates. Cette horreur se termine en queue de poisson ».**

J. Verest, auquel nous empruntons la citation du poète latin, la commente dans les termes suivants : « Ce qui est inouï en peinture est quotidien en littérature. Cette incohérence, ce manque de suite, cette disparate, on les trouve dans une foule de livres. Non seulement les idées sont fausses, mais, de plus, elles n'ont aucun lien logique. Elles se tiennent et se suivent avec le décousu des hallucinations d'un cerveau malade ».

Il existe un moyen pratique d'échapper à ce dangereux travers ; il consiste à dresser un plan, judicieusement ordonné, de la composition à écrire.

15. Le plan : sa nécessité, son utilité

En toutes circonstances, un bon écrivain se montrera particulièrement soucieux de ne pas aborder maladroitement son sujet et, au cours de son développement, de ne point lasser le lecteur par des digressions ou des longueurs qui ennuient, égarent ou rebutent.

C'est pourquoi, au lieu de s'engager à l'aveuglette dans une rédaction invertébrée et confuse, de griffonner d'emblée un « brouillon » qu'il faudrait recommencer après coup, reprendre plusieurs fois de la première à la dernière ligne et refondre entièrement avant que la composition prenne con-

sistance, il est indispensable d'établir un plan qui fixe l'ordre dans lequel doivent se suivre les idées à exposer ou les faits à relater.

Faisons-en ici la remarque : ce travail de disposition, d'agencement, de combinaison des idées ou éléments de l'œuvre littéraire, est à ce point essentiel qu'il a donné son nom à la **composition** française, en ce sens que celle-ci peut se définir et s'identifier avant même que le travail de la plume ait commencé, et comme si ce travail ne constituait plus qu'un simple corollaire de la mise en faisceau des idées. On se souvient, à ce propos, de la parole célèbre de Racine : **« Ma tragédie est faite : je n'ai plus qu'à l'écrire ».**

La technique de la rédaction présente beaucoup d'analogie avec celle des beaux-arts : l'écrivain doit commencer son travail comme le peintre, comme l'architecte, s'il ne veut pas s'exposer à rencontrer en cours de route des difficultés imprévues qui l'obligeront à remettre son œuvre sur le métier.

Comment procède le peintre qui désire créer une toile ?

D'abord, il en délimite les grandes lignes, il met le sujet en place. Puis, il trace l'esquisse, le contour de ce qui deviendra son tableau. Avant de se livrer à l'art du coloris, il obéit aux lois du dessin.

L'écrivain agit à l'instar de l'artiste peintre. Le dessin, pour lui, c'est le plan qui lui permettra, d'une part, d'exclure de son œuvre tous les éléments superflus, inutiles, extrinsèques et, d'autre part, de conduire son exposé d'une façon telle que les différentes parties se suivent, s'enchaînent et se complètent dans un ordre parfait, jusqu'à l'aboutissement final.

Résumons-nous.

Le travail du plan répond à une réelle nécessité. Faute d'un plan dûment charpenté et articulé, l'écrivain court à chaque instant le risque de se laisser dévoyer, de s'attarder à des développements secondaires, et même de sortir du sujet. La composition se mue alors en un fouillis, en une macé-

doine d'idées et d'éléments disparates, où l'essentiel est ou bien absent, ou bien enseveli sous le fatras des superfluités.

De même, la confection d'un plan répond à une véritable utilité en ce qu'elle permet à l'auteur :

a) De placer dans l'ordre qui convient les matériaux de premier jet, après avoir repéré, choisi et retenu les idées dominantes ;

b) De ne passer sous silence aucun élément capital, de fixer la valeur et la place exactes qui reviennent aux développements secondaires, de ne pas déborder les limites du sujet traité ;

c) De donner au travail un tour plus clair et plus facilement compréhensible.

PEUT-ON PROCEDER SIMULTANEMENT AU CHOIX DES IDEES ET A LA CONFECTION DU PLAN ?

Il n'y a pas de règles absolues en la matière. Le plan qui arrête la disposition des matériaux peut être établi **après** que ceux-ci auront été recueillis, et les débutants auront généralement intérêt à user de cette méthode.

Mais le choix des idées et l'élaboration du plan procèdent souvent d'une opération unique de l'esprit et peuvent s'effectuer simultanément, surtout chez quelqu'un dont la plume est déjà exercée. **Chercher des idées et, a fortiori, les trier,** c'est déjà les classer, les ranger, les disposer selon leur nature et selon leur importance.

16. Plan général ou esquisse

Les opérations de triage et de mise en ordre des idées ou matériaux conduisent généralement l'écrivain à établir un premier plan, dit d'ensemble, où il se borne à tracer les grandes divisions du sujet, sans entrer dans le détail des développements secondaires.

Ce **plan général**, canevas ou esquisse, n'est pas autre chose, en somme, qu'un schéma, qu'un fil conducteur destiné à guider la pensée du rédacteur jusqu'à l'aboutissement parfait. Du reste, la mise en place des matériaux nécessaires à la composition sera souvent rendue plus facile si l'on a pris soin de dessiner préalablement la charpente ou le cadre de la composition.

QUALITES DU PLAN GENERAL

Le plan général doit être bref, précis, explicite : il résumera en quelques phrases l'ensemble du sujet, ou il le réduira à une seule formule qui éclaire la ligne générale du développement.

Un excellent exercice consiste à dégager le plan des fables de La Fontaine en réduisant chaque fable à une seule phrase.

Exemple : **La Cigale et la Fourmi.**

> Une cigale ayant chanté tout l'été et n'ayant rien épargné en vue de l'hiver va demander assistance à la fourmi, qui la repousse dédaigneusement ; d'où l'on conclut que l'imprévoyance est un défaut et qu'il faut se constituer des réserves pour les temps difficiles.

Les Deux Mulets.

> Un mulet, fier de porter un riche fardeau, méprise son compagnon qui ne transporte que des hardes ; le premier est dépouillé et battu par des voleurs, tandis que son compagnon, négligé par eux, se trouve sain et sauf avec son chargement intact ; il s'ensuit que l'excès de richesse n'est pas exempt de dangers.

Le plan général s'établit au vu de l'énoncé, dont il vise à donner une explication claire et complète. Ce travail oblige le rédacteur à concentrer sa pensée sur le sujet, à analyser le thème proposé pour en dégager le sens et l'étendue. Le cas échéant, ce plan permettra de rédiger, par la suite, un préambule de deux ou trois phrases qui situeront la question.

17. Plan détaillé

Le plan général sert de base à la confection d'un plan détaillé, dont le but est de disposer logiquement les idées secondaires par rapport à l'idée principale.

Le plan détaillé, ou plan de développement, comprend les mêmes divisions que le plan d'ensemble, complétées par des subdivisions qui recueillent les idées accessoires et les détails.

Ce plan assure l'unité de la composition ; il veille à ce que tous les éléments qu'il inclut soient en rapport assez étroit avec la question principale pour mériter une place dans la composition ; il tend à ce que soient éliminés tous les points négligeables.

Il a également pour effet de donner à la composition une disposition harmonieuse, par la mise en relief des idées principales autour desquelles il groupe les idées secondaires et par élimination de tout ce qui ne concourt pas au développement du sujet, c'est-à-dire des éléments qui n'acheminent pas le lecteur vers le but auquel on se propose de le conduire.

QUALITES ESSENTIELLES D'UN PLAN DE DETAIL

Les règles qui président à l'établissement d'un plan de détail s'inspirent des lois de l'unité et du mouvement :

1) Du point de vue de **l'unité**, la composition devra former un tout complet dont chaque élément, sans exception, convergera vers le but visé par l'auteur. Le plan écartera, notamment, tout ce qui n'est pas de nature à servir la fin de l'œuvre ;

2) Du point de vue du **mouvement**, il faut que chaque partie ou élément de la composition marque un pas en avant vers le résultat recherché, qu'il s'agisse de parler à la raison du lecteur ou d'émouvoir sa sensibilité. A cet effet, les diverses parties de l'œuvre s'imbriqueront les unes

dans les autres, de façon que chaque élément particulier corrobore ceux qui précèdent et guide l'exposé vers le but final.

UNITE DU PLAN

L'unité du plan assure la vie intérieure de la composition. Les différentes idées émises au cours du développement ne peuvent être que les faces d'une idée plus générale qui les résume, d'une idée-mère qui se livre d'une manière de plus en plus nette et plus complète à mesure que progresse l'exposé.

L'idée-mère se trouve condensée dans la phrase unique ou dans les quelques phrases courtes dont se compose le plan général, celui qui préside à la recherche des idées ; elle soutient et coordonne toutes les idées particulières et accessoires destinées à éclairer le sujet et à le mettre en valeur.

DISTINCTION DES PARTIES

Au point de vue de l'ordre des idées, le plan de détail comprend trois parties :

1) Le commencement ou introduction ; c'est le préambule dans lequel on annonce ce qu'on se propose de dire, c'est l'entrée en matière, la position de la question ;
2) Le milieu ou développement proprement dit ; c'est l'argumentation, le récit ou l'action, selon le genre du sujet ;
3) La fin ou conclusion ; c'est le dénouement, l'aboutissement, où l'on prend congé du lecteur dans les formes commandées par le sujet traité.

LIAISON DES PARTIES

Le plan doit synthétiser une succession d'idées distinctes, d'où toute répétition, toute redite, sera sévèrement écartée. S'y révéleront des qualités d'ordre, de méthode, de cohésion et, pour tout dire, de logique.

Dans un plan rationnel, les idées sont non seulement juxtaposées, mais enchaînées, en sorte que la première entraîne les autres et que l'ensemble donne l'impression d'une pensée cohérente, qui va d'un seul tenant du préambule à la conclusion.

GRADATION DU PLAN

Un plan détaillé doit être clair ; il est le reflet d'une pensée qui marche sans arrêt vers un but bien précis, à travers les divisions et subdivisions reliant entre elles idées principales et idées accessoires. Il doit contenir des matériaux qui, sans cesser de se rapporter étroitement au sujet, ouvrent au lecteur des horizons de plus en plus larges sur la question traitée.

18. Flexibilité du plan

Le travail de répartition achevé, on se trouve en présence d'une esquisse complète, dont l'utilité est incontestable. Le plan d'exécution présente une vue d'ensemble, une sorte de panorama de la future composition ; il dessine, en somme, l'ossature de celle-ci ; il contribue, de ce fait, aux justes proportions de l'œuvre, tout en laissant à l'auteur la faculté d'en retrancher ou d'y ajouter tel ou tel élément, d'en déplacer ou d'en refondre telle ou telle partie.

On peut, quitte à y consacrer le temps nécessaire, méditer sur cet avant-projet, l'amender, le retoucher, jusqu'à ce qu'il donne entière satisfaction. La marche à suivre est toujours la même, qu'il s'agisse d'une lettre importante, d'un rapport, d'un mémoire, d'une étude, d'une dissertation ou d'un récit.

Néanmoins, comme dans toute œuvre d'art, les retouches à faire apparaîtront plus facilement à l'esprit au cours de l'exécution, c'est-à-dire pendant le travail même de rédaction.

L'art du plan consiste dans une analyse rationnelle et ordonnée d'un tout en ses éléments. Ce travail de dissection est aussi un travail de construction, dans lequel nous édifions

d'une façon logique et raisonnée les idées qui participeront au développement du thème proposé et qui, traduites en phrases définitives, procureront au lecteur une connaissance complète du sujet.

Pourtant, la démarche naturelle de notre esprit n'est pas naturellement logique. A certaines heures, les idées lui viennent en foule ; à d'autres moments, elles se refusent à lui. Souvent, nos plus heureuses trouvailles, nos rapprochements les plus subtils, alors même que nous aurions fermement tracé notre itinéraire selon un plan irréprochable, sont le fruit de rencontres purement fortuites : nous les devons au caprice de ce facteur indéfinissable que l'on nomme l'inspiration.

Il ne faut donc pas s'attacher à établir un plan rigide et immuable où tout serait fixé d'avance avec une inexorable rigueur, ce qui nous priverait des précieuses visites de l'inspiration.

19. La rédaction sans plan initial

Ebaucher l'œuvre, faire le plan de l'ouvrage, c'est analyser le sujet dès le début. Suivant la technique habituelle, on commence par le plan.

On peut aussi, à la rigueur, commencer par écrire sans plan détaillé, quitte à préciser celui-ci après coup, en résumant la composition déjà écrite. Mais procéder de cette façon, c'est s'exposer à un grave désagrément : celui de devoir remettre sur le métier le travail tout entier après avoir établi le plan définitif de la composition. En effet, si la charpente de la première rédaction se révèle défectueuse, on sera obligé de recommencer l'ouvrage en y apportant les modifications inspirées par l'expérience.

Cette méthode du plan a posteriori conviendra généralement aux esprits à tournure synthétique, pour lesquels le sujet n'est clair qu'une fois la rédaction terminée ; ils ne peuvent ordonner les idées qu'après avoir procédé aux développements successifs ; ils tirent le plan final de leur composition de premier jet.

Dans ce cas, la marche à suivre consistera à user de feuillets distincts, de façon à séparer les idées principales et les développements partiels. On se ménagera ainsi la possibilité de rectifier ultérieurement l'ordre de ces feuillets, pour les fusionner en un tout définitif.

20. Correction

La composition rédigée provisoirement sans plan initial donnera donc naissance à une ébauche de plan de développement qui résumera, somme toute, le travail de premier jet.

Ce résumé terminé, reste à vérifier son ordonnance. Neuf fois sur dix, en effet, le plan initial de premier jet ne pourra être adopté tel quel. Dans la ligne générale de la version ainsi réalisée, on décèlera de nombreux défauts, notamment :

a) Des développements ou trop sommaires, ou trop abondants, ou superflus ;

b) Une disposition des parties qui ignore la nécessité de ménager et de stimuler l'intérêt ;

c) Des erreurs de logique dans l'insertion de certaines idées accessoires qui trouveraient une place plus indiquée à d'autres passages de la composition.



LE TRAVAIL DE L'EXPRESSION DANS LA COMPOSITION FRANÇAISE

« Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre; c'est avoir, en même temps, de l'esprit, de l'âme et du goût. Le style suppose la réunion, l'exercice de toutes les facultés intellectuelles ».

(Buffon).

INTRODUCTION

21. Règle fondamentale de l'art d'écrire

S'il est vrai que l'art est la réalisation du beau idéal, sans défaut, l'art, dans les belles-lettres, s'identifiera à l'**expression parfaite de la pensée.**

Composer avec art, ce sera donc concevoir, ordonner, exprimer les idées d'une façon irréprochable au moyen d'une sélection et d'une combinaison judicieuses de mots et de phrases. C'est la perfection à laquelle atteint BOSSUET dans cette page magistrale où il dénonce la vanité des grandeurs humaines :

« L'homme, pauvre et indigent au dedans, tâche de » s'enrichir et de s'agrandir comme il peut ; et comme » il ne lui est pas possible de rien ajouter à sa taille » et à sa grandeur naturelle, il s'applique ce qu'il peut » par le dehors. Il pense qu'il s'incorpore, si vous me » permettez de parler ainsi, tout ce qu'il amasse, tout » ce qu'il acquiert, tout ce qu'il gagne. Il s'imagine » croître lui-même avec son train qu'il augmente, avec » ses appartements qu'il rehausse, avec son domaine » qu'il étend. Aussi, à voir comme il marche, vous

» diriez que la terre ne le contient plus ; et, sa fortune » enfermant en soi tant de fortunes particulières, il ne » peut plus se compter pour un seul homme.

« Et en effet, pensez-vous, Messieurs, que cette femme » vaine et ambitieuse puisse se renfermer en elle- » même, elle qui a non seulement en sa puissance, » mais qui traîne sur elle, en ses ornements, la subsis- » tance d'une infinité de familles ; qui porte, dit Tertul- » lien, en un petit fil, des patrimoines entiers, et qui » tâche d'épuiser en un seul corps toutes les inventions » de l'art et toutes les richesses de la nature ?

« Ainsi l'homme, petit en soi et honteux de sa petitesse, » travaille à s'accroître et se multiplier dans ses titres, » dans ses possessions, dans ses vanités : tant de fois » comte, tant de fois seigneur, possesseur de tant de » richesses, maître de tant de personnes, ministre de » tant de conseils, et ainsi du reste. Toutefois, qu'il se » multiplie tant qu'il lui plaira, il ne faut toujours pour » l'abattre qu'une seule mort. Mais, mes frères, il n'y » pense pas ; et dans cet accroissement infini que sa » vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer » à son cercueil qui seul, néanmoins, le mesure au » juste ».

Voilà, sans conteste, une page bien écrite. Pourquoi ? J. Verest va nous le dire : « Parce qu'elle révèle toute la pensée de Bossuet ; parce qu'elle fait voir les choses qu'il voyait, dans l'ordre dans lequel il les voyait, et qu'en même temps elle découvre quelle impression il ressentait en les voyant ».

« Entre toutes les expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne, écrit La Bruyère. **On ne la rencontre pas toujours en écrivant ; il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre ».**

La page bien écrite n'est pas seulement celle qui rend notre pensée. Pour être **bien écrite,** la phrase doit être **bien**

pensée. Souvent, du reste, on découvrira que, « si elle est bien écrite, c'est avant tout parce qu'elle est bien pensée » ; ce qui fait dire à Buffon que **« le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées ».**

Bref, **tant vaut la pensée, tant vaut le style.** C'est pourquoi, avant d'aborder l'étude du mécanisme de l'expression et l'exposé des lois du style, il nous paraît indispensable de rappeler que la première règle dans la composition française, c'est de **penser juste.**

QUALITES ESSENTIELLES DE LA PENSEE

On peut définir comme suit les qualités essentielles de la pensée :

a) **Véracité.** Une pensée est VRAIE lorsqu'elle est fidèle à son objet, notamment lorsqu'elle rapproche des idées, des images et des sentiments qui s'accordent, et évite d'associer ceux qui ne se concilient pas ;

b) **Justesse.** Une pensée est JUSTE quand elle est vraie sous quelque rapport qu'on l'envisage ; alors qu'une maxime, par exemple, peut être vraie ou fausse suivant les circonstances ;

c) **Clarté.** Une pensée est CLAIRE quand elle représente l'objet de manière que l'esprit puisse facilement le concevoir ;

d) **Netteté.** Une pensée est NETTE, distincte, quand elle représente l'objet de telle sorte que l'esprit puisse en discerner sans peine les diverses propriétés ou les diverses parties sans danger d'équivoque.

NUANCES DE LA PENSEE

Au surplus, les pensées et les conceptions peuvent revêtir des caractères particuliers, originaux, qui donnent au style sa physionomie spéciale, un aspect et une tonalité propres.

Ainsi, la pensée de l'écrivain pourra se distinguer par son **naturel** et par sa **simplicité**, c'est-à-dire par une étroite conformité de l'idée, de l'image ou du sentiment avec la nature des choses. En lisant un auteur doué de cette qualité, on ne percevra ni affectation, ni contrainte, ni effort.

Parfois, c'est un cachet de **force**, de **puissance**, que la pensée imprimera au style. Cette force résultera de la concentration de plusieurs idées en un minimum de mots. Dans certains écrits, elle sera le reflet d'une résolution ferme et généreuse.

Profonde, la pensée s'appliquera à atteindre la raison cachée des choses, les mobiles secrets du cœur. **Vive**, elle surprendra la sensibilité du lecteur, ou elle frappera son esprit. **Fine**, elle laissera deviner son objet, elle suggérera sans appuyer. A partir d'un certain degré de finesse, elle deviendra **subtile**.

Enfin, la pensée pourra se révéler **délicate**, c'est-à-dire soucieuse de ne pas heurter le sentiment du lecteur, de ne pas se déclarer trop ouvertement, de se tenir dans une sorte de demi-jour. Toutefois, l'excès de délicatesse comporte un écueil : l'**affectation**, qui fait exprimer des sentiments que l'on n'éprouve pas, ou que l'on assortit de nuances qui ne sont ni naturelles, ni vraies.

CHAPITRE III

LE MECANISME DE L'EXPRESSION

22. Le choix des mots

L'instrument premier dont dispose l'auteur d'un travail littéraire pour exprimer sa pensée, ce sont **les mots.** Les mots se groupent en **propositions,** lesquelles composent, à leur tour, **les phrases.**

Les mots se divisent en deux grandes catégories :

1) **Les mots ou termes concrets,** dénommés aussi **pittoresques ;** ils représentent les objets qui frappent nos sens, et, de ce fait, parlent davantage à notre imagination qu'à notre esprit ;

2) **Les mots ou termes abstraits,** qui s'adressent essentiellement à l'intelligence et sont presque sans influence sur l'imagination et la sensibilité.

L'EMPLOI DES MOTS

L'emploi des mots est soumis à certaines règles. Avant tout, il faut que le mot soit l'expression fidèle de l'idée, qu'il la traduise et l'interprète correctement, bien loin de la trahir ou de la déformer.

Le choix des mots présente une importance capitale dans l'art de la composition. L'écrivain évitera par-dessus tout les locutions outrées, excessives, grandiloquentes, à moins qu'elles ne soient commandées par la nature du sujet. Mais cette

circonstance est exceptionnelle, et, généralement, il est préférable d'atténuer l'expression.

Lorsque les mots traduisent fidèlement l'idée, le style est naturel. Inversement, le manque de naturel se trahit souvent par l'absence du mot propre, par l'emploi de mots qui n'atteignent pas leur objet, ou qui le dépassent, qui s'ajustent imparfaitement à la pensée, qui condamnent l'écrivain à des circonlocutions ou à des répétitions fastidieuses.

Si vous êtes hanté par le souci ou par le scrupule de la perfection, éliminez les mots et expressions qui ne vous donnent pas satisfaction, jusqu'à ce que vous éprouviez cette sorte de soulagement intérieur, cette impression de délivrance résultant de la découverte du terme propre, de la rencontre de l'expression qui traduise votre pensée, toute votre pensée, rien que votre pensée.

PROPRIETE DES TERMES

La loi de l'écrivain, c'est de viser à être compris par le plus grand nombre possible de lecteurs. Ce résultat ne s'obtient que par le respect scrupuleux de la propriété des termes. Il faut employer, dans chaque cas, le mot qui convient, celui qui serre et habille l'idée de plus près, qui, non seulement révèle la pensée sous son vrai jour, mais encore la montre dans toute son étendue. C'est à l'emploi constant du terme propre, et notamment du mot qui joint la note pittoresque à l'exactitude, que se décèle le talent littéraire.

Mais comment acquérir la propriété des termes? Le meilleur moyen, c'est l'étude raisonnée des « synonymes », des mots qui ont à peu près le même sens et qui ne se différencient le plus souvent que par des nuances très subtiles. Discerner ces nuances, c'est posséder le don du terme propre.

ALLIANCE DES MOTS

« Par la manière dont les mots sont rapprochés les uns des autres, écrit F. de Lamennais, **ils se modifient mutuelle-**

ment, de sorte que, sans perdre leur acception, ils peuvent, ainsi combinés, manifester soit une idée soit un sentiment qui n'a pas d'expression directe, comme certaines couleurs rapprochées donnent, en restant ce qu'elles étaient, la sensation de nuances produites par leurs mutuels reflets ».

GRADATION ET NUANCES DES MOTS

Les mots sont des outils dont le maniement doit s'étudier avec soin. Seriez-vous capable, par exemple, d'employer à bon escient la gamme des mots suivants : **assertion, présomption, supposition, conjecture, pensée, opinion,** et d'indiquer la signification propre à chacun ?

C'est une « *assertion* » qu'il y a une autre vie après celle-ci.

C'est une « *présomption* » qu'un inculpé est innocent jusqu'à ce que sa culpabilité ait été prouvée.

C'est une « *supposition* » que, s'il était permis à quelqu'un de recommencer sa vie, cette personne agirait de façon différente ou de la même façon.

Le fait de savoir si, dans un an, tel homme occupera encore le même emploi ou résidera encore dans la même ville est une « *conjecture* », c'est-à-dire une éventualité à deviner.

C'est une « *pensée* » qu'exprime le moraliste lorsqu'il dit : « *Chaque individu est conduit, bien ou mal, dans une voie, d'une façon qui lui est particulière* ». Le philosophe a mûri cette idée et l'a affirmée après avoir étudié à fond la nature humaine.

L'homme moyen professe sur la plupart des sujets une « *opinion* » ; c'est-à-dire que, sans y consacrer un effort spécial de pensée, il s'est formé un jugement d'une façon peu réfléchie, peu logique, ou il a simplement adopté une façon de voir courante, par imitation.

De même, discernez-vous les nuances qui séparent ces deux qualificatifs : **logique** et **raisonnable** ?

Un processus « *logique* » de pensée est celui qui se fonde sur un raisonnement techniquement correct, des prémisses à la conclusion ; si le raisonnement est correct mais si les prémisses sont fausses, la « logique » peut ne pas cadrer avec les faits, ou conduire à des conclusions déraisonnables.

Une idée « *raisonnable* » peut ne pas être présentée sous

une forme strictement logique : c'est simplement une conception qui ne fait pas violence à ce que l'homme intelligent incline à penser d'instinct, et qui se recommande aux personnes d'expérience et de bon sens, bien qu'elle puisse ne pas être absolument convaincante.

Enfin, quelle différence établissez-vous entre « **dogmatiste** » et « **fanatique** », entre « **péril** » et « **danger** » ?

Un « *dogmatiste* » est celui qui soutient qu'une opi ion est vraie sans conteste, et qui ne fonde pas cette affirmation sur l'évidence.

Un « *fanatique* » est celui qui est tellement possédé de son idée qu'il ne peut envisager un aspect quelconque de cette idée d'une manière calme et raisonnable ; le « fanatique » ne s'intéresse aux idées d'autrui que dans la mesure où elles peuvent contribuer à l'affirmation ou au triomphe de sa propre façon de penser.

Le mot « *péril* » a une signification plus précise que « *danger* » : quand on parle des « conséquences périlleuses » d'une loi, d'un acte politique ou d'une mesure sociale, l'expression est plus forte que si l'on se bornait à en évoquer les « conséquences dangereuses ».

Ainsi y a-t-il à tout moment des gradations et des nuances de pensée à observer et qui impliquent un sens aigu du terme propre. L'emploi du mot propre est facilité par l'étude de l'origine des mots ; on ne peut employer avec discernement le mot « charme » si l'on ignore qu'il vient du latin « **carmen** », qui signifie « chanson », et que cette appellation résulte de la croyance primitive qu'un chant produisait des effets magiques. Cette connaissance des origines ajoute beaucoup au sens d'un mot et permet de sonder sa signification profonde.

23. La proposition et la phrase

La **proposition**, nous disent les grammairiens, est l'expression d'un jugement. Disons, en termes moins abstraits, que la proposition est un mot, ou un groupe de mots, par lesquels nous exprimons une impression, une pensée, un désir, bref un acte quelconque de notre vie psychique.

Normalement, la proposition contient un sujet, un verbe,

un attribut. Mais ce n'est pas toujours le cas. Un mot, un seul, peut constituer une proposition. Tels : **Debout ! - Victoire ! - A mort !** - etc.

Quant à la **phrase,** elle est une proposition ou une suite de propositions dotée(s) d'un sens complet.

Pour répondre aux critères de l'œuvre littéraire, la phrase, avec les mots et les propositions dont elle se compose, doit donc former un tout et être agencée de la manière qui convient. Ce qui exige : 1) l'unité ; 2) l'ordre ; 3) la concision.

L'UNITE

Comment respecter l'unité de la phrase et faire en sorte que tous ses éléments gravitent autour d'un même centre ?

a) Recourez à un sujet qui domine la phrase entière, en évitant de sauter brusquement d'un sujet à un autre ;
b) Prohibez les accumulations de pronoms relatifs (qui, que,...) ;
c) Faites en sorte que les incidentes soient rares et courtes.

L'ORDRE

L'ordre de la phrase consiste à grouper les mots, à les agencer d'une façon conforme à l'enchaînement naturel et à la suite logique des idées exprimées. Quand elle ne répond pas à cette condition, la phrase est entachée de confusion et d'obscurité.

Voici les règles que vous observerez pour assurer le bon ordre de vos phrases :

a) Faites en sorte que, dans chaque membre de la phrase, les mots soient à la place qu'ils doivent occuper ;
b) Veillez à ce que les groupes de mots et les propositions se succèdent d'après les rapports qu'ont entre elles les idées exprimées ;
c) Usez des pronoms, des possessifs et, surtout, des relatifs d'une manière qui écarte toute ambiguïté.

LA CONCISION

a) Eliminez de votre phrase les mots inutiles, les ornements superflus ;

b) « N'énoncez pas trop de choses à la fois ; ne rapprochez pas en une même phrase deux idées qui n'ont entre elles qu'une faible liaison » (Broeckaert).

24. Le rythme de la phrase

Suivant le mode de groupement des mots, la phrase peut être périodique ou analytique. Elle peut aussi se développer soit dans un ordre logique, ou ordre de la raison, soit dans un ordre pathétique, ou ordre du sentiment. Dans ce dernier cas, les mouvements émotionnels se marquent dans la phrase par des inversions, des apostrophes, etc...

PHRASE PERIODIQUE

La période est, selon la définition de J. Verest, « une phrase à mouvement circulaire, articulée et mesurée d'après les exigences de l'appareil phonateur et de l'oreille ; le groupement et l'ordonnance logique des idées ou des faits y sont mis en relief tant par la structure grammaticale que par le rythme ».

Exemple : **« Celui qui règne dans les Cieux et de qui relèvent les empires, à qui seul appartiennent la gloire, la majesté et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons ».**

(BOSSUET, Oraison funèbre de la Reine d'Angleterre).

Pareil style, par l'étroit enchaînement des pensées et par cette sorte d'attente où il tient l'esprit, met en valeur les rapports mutuels qui lient les idées, et commande davantage l'attention du lecteur ou de l'auditeur. Il possède une grande force démonstrative. A la longue, pourtant, il peut lasser. C'est pourquoi il faut le rompre, de temps à autre, par le style analytique.

PHRASE ANALYTIQUE

La plupart des écrivains — et même des orateurs — ont abandonné la période en faveur du style analytique. D'aucuns, du reste, ont poussé cette tendance à l'excès.

Exemple : **« C'est un causeur charmant, philosophe et lettré, un homme sage. Je ne peux pas mieux dire. C'est lui qui a supprimé les tuniques des lycéens. Il aurait mieux fait de supprimer les lycées. Mais il ne pouvait tout faire à la fois. La tunique était un vêtement absurde, incommode et malsain. Je sais que le prestige de l'uniforme est grand en France. On le dit, du moins. On y est d'avis que le soldat est fier de le porter ».**

(Anatole FRANCE).

Le style analytique, formé de phrases courtes, convient particulièrement au récit, à la passion, ou lorsqu'il faut presser un raisonnement, atteindre les cordes sensibles. Toutefois, la phrase courte, plus facile à composer que la phrase longue, tend au décousu, par manque de liaison entre les idées.

En réalité, il n'y a pas d'option à faire entre ces deux modes d'expression. Ne dites pas : « Je vais, une fois pour toutes, adopter le style périodique » ; ou bien : « Je vais m'exercer à la phrase analytique, quitte à m'en tenir à ce régime ». Vous feriez fausse route.

C'est le mélange habile des deux formes de style qui assure le rythme et la cadence de la composition, qui garantit l'harmonie et la cohésion du travail littéraire.

25. Enchaînement des phrases

La clarté et l'harmonie indispensables au style supposent l'art de combiner les phrases de manière à former un tout vivant. Cet art d'unir, d'assembler ou de composer, de ménager les transitions, d'introduire des pensées accessoires, de lier et d'articuler les membres de phrases entre eux et les phrases entre elles, aboutit finalement à la construction

de paragraphes, de chapitres, de sections, de « tomes », etc. donnant une impression de consistance, d'achèvement, de beauté dans l'harmonie.

Il faut se garder d'éblouir par les détails, sans se soucier de l'ordonnance générale. Une composition de valeur n'est point une simple accumulation de traits brillants mais disparates, ni un tissu de propositions mal enchaînées encore qu'exactes : c'est, avant tout, une synthèse cohérente et une.

Sans doute, l'écrivain a-t-il le droit de compter sur un effort d'intelligence et d'interprétation de la part de ceux qui le lisent. Mais il se dérobe à sa tâche lorsqu'il condamne le lecteur à se débattre dans un labyrinthe.

Savoir disposer les pensées d'une façon méthodique, savoir grouper et agencer les phrases de manière à « traiter le sujet », savoir jouer sur tous les registres des impressions et des sensations, en somme, être logique et lucide : telle est la formule qui résume les deux talents d'importance capitale pour tout écrivain. Ces talents peuvent s'acquérir à force de discipline intellectuelle et de travail.

CHAPITRE IV

L'ART DU STYLE

26. Considérations générales sur le style

Le style, ou façon de s'exprimer, correspond à la manière dont chacun de nous traduit sa pensée ; c'est l'image de la personnalité du rédacteur, un miroir dans lequel l'écrivain se révèle tel qu'il est. « **Les choses** (1), disait Buffon, **sont hors de l'homme ; le style est l'homme même.** »

Le style se compose de deux éléments : les idées et les **mots** ; autrement dit, ce que l'on veut exprimer et la manière dont on l'exprime. Le style est réputé de bon aloi lorsque les idées sont justes, bien assorties, et que leur expression écrite les représente fidèlement. Il s'ensuit que le style vaut à la fois par le **fond** et par la **forme**, par le contenu et par le contenant.

Au point de vue du fond, des idées, le style emprunte sa qualité au sentiment éclairé du beau, du vrai, dans les choses de l'esprit et du cœur. Il implique que nos pensées soient belles et judicieuses, nos sentiments généreux, et que nous discernions ces pensées et percevions nos émotions avec le maximum d'aisance.

Au point de vue de la forme, le style doit être, à la fois, châtié, élégant et harmonieusement balancé. Si le style est châtié, tous les mots rendent clairement la pensée, et les phrases ne présentent pas de négligence grammaticale ; s'il

---

(1) Par « choses », entendez : le sujet traité.

est élégant, il entraîne et captive par un charme propre à la phrase bien tournée ; s'il est harmonieux, il donne une impression de noblesse et de musicalité qui plaît à l'oreille et séduit l'intelligence.

27. Importance du style dans la composition française

Ainsi, le style n'est que l'habit de la pensée. C'est à la plénitude et c'est à la beauté de l'idée que l'écrivain doit viser par-dessus tout.

Pourtant, ce qui plaît et ce qui séduit dans l'œuvre littéraire, dans le travail du style, c'est plus souvent la beauté de la forme que la pensée ou l'idée elle-même. D'où les soins apportés à l'assouplissement de la forme ; d'où le souci de perfectionner au maximum l'enveloppe sous laquelle la pensée se manifeste et rayonne.

Le style prête à la pensée, vie, force et éclat :

Vie : le style traduit la pensée avec l'animation et le mouvement qui sont propres à celle-ci, et avec un pouvoir d'émotion ou de conviction dont la pensée nue n'est guère susceptible ;

Force : parce qu'il rend la pensée plus sensible, plus tangible, plus proche de l'entendement humain, le style lui apporte un surcroît d'efficacité ;

Eclat : le style donne le coloris, le relief, l'intensité à la pensée, en lui prêtant séduction et attrait.

Nous avons habituellement les mêmes idées sur une foule de sujets ou de questions dont nous voulons entretenir autrui. C'est la manière de les exposer qui fait, en somme, toute la différence. Le style rehausse les choses les plus communes, tonifie les plus faibles, ennoblit les plus vulgaires.

Inversement, les conceptions profondes et justes perdront tout ou partie de leur valeur lorsqu'elles seront coulées dans une forme imparfaite ou défectueuse.

Notons qu'un même sujet peut exiger plusieurs genres

de style. Il est rare, du reste, que l'on puisse maintenir le même mode d'écriture au cours d'un développement sans verser dans la monotonie. Même très pur, le style gagnera à être varié.

A cet égard, l'essentiel, pour l'apprenti, est de trouver l'accord qui doit exister entre le sujet et l'expression. La grâce, la puissance, la simplicité, ou d'autres traits caractéristiques de la pensée, détermineront le mode d'expression qu'il convient d'adopter.

28. Qualités à rechercher dans tout genre de style

Les qualités à rechercher dans tout genre de style sont de deux sortes :

1) Celles que le bon sens exige, à savoir : correction, clarté, propriété des termes, concision, harmonie, sans lesquelles la composition serait difficile à entendre ou fastidieuse à lire ;
2) Celles que le bon goût et le sentiment esthétique réclament. Elles consistent dans l'emploi judicieux des ornements du langage : périphrases, épithètes, images, comparaisons et autres recettes littéraires, dont l'absence priverait la composition de son charme et affaiblirait sa force persuasive, ainsi que sa portée.

LES LOIS DU STYLE

Reprenons la page de Bossuet que nous avons citée plus haut, et qui passe à bon droit pour un modèle. Demandons-nous à quelles lois le grand orateur s'est conformé pour composer ce chef-d'œuvre :

> — « Ainsi, l'homme, petit en soi et honteux de sa petitesse, travaille à s'accroître et à se multiplier dans ses titres, dans ses possessions, dans ses vanités : tant de fois comte, tant de fois seigneur, possesseur de tant de richesses, maître de tant de personnes, ministre de tant de conseils, et ainsi du reste. Toutefois, qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, il ne

faut toujours pour l'abattre qu'une seule mort. Mais, mes frères, il n'y pense pas ; et dans cet accroissement infini que sa vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil qui seul, néanmoins, le mesure au juste ».

Les qualités qui prêtent à ce morceau d'anthologie la perfection qui force l'admiration, peuvent être identifiées comme suit :

1) L'idée est coulée dans une forme irréprochable à tous les points de vue ;
2) Cette expression impeccable est animée par une pensée riche, vivante, ordonnée, qui convainc l'esprit et le séduit ;
3) Enfin, cette forme se distingue par un relief et une couleur qui frappent vivement l'imagination.

Bref, cette page réunit les qualités essentielles d'un beau style : perfection de la forme verbale, vie et coloris.

BEAUTE DU STYLE

Faut-il considérer la beauté du style comme une sorte d'apanage réservé aux écrivains exercés, et hors de portée des commençants ?

Une équivoque se trouve à la base de cette question. La beauté littéraire, en effet, est faite de deux éléments, dont l'un au moins s'impose avec la même rigueur au débutant qu'à l'écrivain chevronné :

1) **Un élément négatif** : à savoir l'absence de toute faute, de toute négligence, de toute violation des règles du vocabulaire, de l'orthographe, de la syntaxe, et même de toute imperfection telle que alliance fâcheuse de mots, répétition des mots banals, notamment des auxiliaires **être** et **avoir**, omission des accents et des signes de ponctuation, etc. ;
2) **Un élément positif**, constitué par la pureté et l'élégance de la phrase, c'est-à-dire par sa conformité au génie de la langue.

VIE DU STYLE

Le style doit, en outre, être **vivant.** « Selon les vues des Grecs, maintes fois exprimées par Platon et par Aristote, une œuvre d'art est comme un **être vivant** ; elle se compose de parties distinctes, mais unies par une force secrète et harmonieuse. Vingt belles pensées juxtaposées ne font pas une œuvre d'art, pas plus que de beaux membres mal ajustés ne font un beau corps. Il faut donc qu'une âme circule dans tout l'ensemble et lui donne l'unité avec la vie ». (M. et A. CROISET, **Histoire de la littérature grecque**).

Cette vie du style résulte elle-même de l'association harmonieuse de trois traits caractéristiques essentiels :
— l'originalité ;
— l'ordre ;
— le mouvement.

ORIGINALITE

Dans la **conception. « Une idée personnelle n'est pas une idée neuve ; c'est une idée que l'on a découverte après beaucoup d'autres, par l'effort de son initiative individuelle. L'originalité consiste, non à penser des choses nouvelles, mais à penser par soi-même des choses que des milliers de générations avaient pensées avant nous. Sachez-le : il n'y aura de bon dans votre composition que ce que vous aurez pensé vous-même, et ce que vous aurez pensé vous-même aura toujours un petit cachet d'originalité ».** (Francisque SARCEY).

Dans l'**expression.** Ici, l'originalité consistera tout entière **« dans l'emploi du mot propre, c'est-à-dire du mot ou de la combinaison de mots qui rendent votre idée, toute votre idée, rien que votre idée ».** [1] Gustave Lanson défend la thèse que **« la propriété des termes est, à vrai dire, l'unique et universelle règle du style »,** celle où tout se résume et qui contient tout. C'est, pour parler comme Molière, **« la grande règle de toutes les règles ».**

(1) J. Verest, ouvrage cité.

ORDRE

Buffon définit ainsi le principe qui commande l'ordre d'une composition littéraire : **« Il faut posséder pleinement son sujet, il faut y réfléchir assez pour voir clairement l'ordre de ses pensées, et en former une suite, une chaîne continue, dont chaque point représente une idée. »**

MOUVEMENT

Le mouvement, dans un écrit, n'est que le reflet de l'adhésion intellectuelle à l'idée, de la conviction ou de l'émotion, selon la nature des sujets que l'on traite. Comme l'ordre, le mouvement naît de la concentration et de la réflexion. Ecoutons encore les conseils précieux de Buffon : **« ... Lorsqu'il se sera fait un plan, lorsqu'il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles à son sujet, il (...) n'aura que du plaisir à écrire ; les idées se succéderont aisément et le style sera naturel et facile. La chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout et donnera de la vie à chaque expression ; tout s'animera de plus en plus, le ton s'élèvera, les objets prendront de la couleur et le sentiment, se joignant à la lumière, l'augmentera, la portera plus loin, la fera passer de ce que l'on a dit à ce que l'on va dire : le style deviendra intéressant et lumineux.**

COLORIS DU STYLE

Le coloris résulte d'une double collaboration, qui, elle aussi, a son siège dans l'esprit et dans le cœur de l'écrivain. Cette collaboration est celle de la raison et de l'imagination, **« l'entrelacement logique des images et des idées, des visions et des raisonnements ».**

29. Conseils tirés des principes théoriques de l'art d'écrire :

SOYEZ CLAIR

Nous nous proposons, dans les pages qui suivent, de synthétiser dans une série de directives les lois et qualités

de l'expression littéraire. Nous aborderons ensuite, au cours de la seconde partie de cet ouvrage, l'examen de la pratique du style.

Première directive, qui découle immédiatement de l'imprescriptible nécessité d'accorder la forme avec la pensée : soyez clair.

Une langue claire et logique facilitera la compréhension par le lecteur du texte de l'écrivain.

L'alpha et l'oméga, c'est d'être clair. La clarté a pour objet de montrer la pensée telle qu'elle est, telle que le rédacteur a voulu la présenter.

Le mot est en quelque sorte le vêtement prêté à la pensée pour se manifester. Ce vêtement doit dessiner l'idée, en épouser les contours, pour que la pensée soit nettement perçue. En somme, on ne parle et on n'écrit que pour se faire entendre. Voiler sa pensée sous des termes hermétiques ou inintelligibles, c'est pécher contre la nature même de l'acte littéraire.

COMMENT AVOIR UN STYLE CLAIR

Les moyens d'obtenir un style clair sont :

a) La réflexion, qui permet de concevoir clairement ce qu'on a l'intention d'exprimer. La réflexion procède d'ordinaire en s'élevant de l'observation à l'analyse, puis à l'étude des rapports entre les éléments observés ;

b) La simplicité du langage, qui consiste à ne jamais employer de mots savants, abstraits ou recherchés qui pourraient ne pas convenir au sujet ou ne pas être compris aisément. Cette règle de simplicité doit gouverner également la formation des phrases, qu'il ne faut ni allonger démesurément, ni surcharger au point d'égarer le lecteur.

30. Soyez concis et net

Dans tout écrit, il faut non seulement s'efforcer d'être direct et simple, mais encore s'entraîner à la condensation,

afin de présenter le sujet, si vaste soit-il, en un minimum de mots et de phrases, sans sacrifier pour autant aucune des nuances perceptibles de la pensée.

L'art de l'écrivain, comme celui de l'orateur, ne réside pas dans la quantité, mais dans l'intensité du discours. Il faut purger son style, le passer au crible, l'élaguer, le clarifier, le durcir, jusqu'à ce qu'on en ait rejeté toutes les scories et toutes les superfluités.

Etre concis, c'est extirper l'idée de sa gangue, lui donner du relief par la condensation des éléments au sein d'une phrase qui devienne de plus en plus ferme, de plus en plus serrée. Ce qui ôte à un style sa force et le prive de son efficacité, c'est la prolixité, la dilution.

Un des devoirs essentiels de l'écrivain, c'est de réduire au strict nécessaire la dimension matérielle de son texte, par un emploi judicieux des moyens d'expression. Cette discipline rigoureuse, laquelle suppose un certain esprit d'abnégation, donne naissance au style sobre et dépouillé.

Gardons-nous de tomber dans le travers détestable de la prolixité. Toujours le style gagne à être direct et précis. L'important, c'est de dire l'essentiel, sans préjudice du « petit détail caractéristique » qui retient l'attention, force l'adhésion ou la sympathie du lecteur.

COMMENT ATTEINDRE A LA CONCISION

C'est par le dépouillement du style qu'on obtient la clarté, la correction, la brièveté, la pureté.

Dans tout ensemble d'idées, la dominante doit apparaître en relief, et le mot qui l'exprime doit occuper la meilleure place. Encore faut-il éviter le défaut qui consiste à prolonger l'idée principale par une kyrielle d'incidentes qui, sous prétexte d'expliquer la pensée-mère, brisent l'unité de la phrase et en affaiblissent la signification.

Il ne s'ensuit point qu'on doive s'abstenir d'introduire dans la composition les incidentes qui ont une raison de s'y

trouver, pourvu qu'on observe la concision. Ce qu'il faut éviter, c'est le superflu, la redondance, le surcroît d'idées secondaires, voire étrangères, qui n'ajouteraient rien d'opportun à la pensée maîtresse.

Quand on développe une idée, il importe de s'assurer si les éléments que l'on dispose autour du noyau central de la phrase se complètent et se parachèvent. Il faut, en d'autres termes, que chaque phrase nouvelle ajoute quelque chose de nouveau à la précédente.

FAITES LA GUERRE A LA VERBOSITE ET A LA BANALITE

La verbosité consiste à utiliser beaucoup plus de mots qu'il n'est nécessaire pour exprimer la pensée avec force. Verbosité est synonyme d'affaiblissement de l'expression et de ralentissement du rythme. La rédaction verbeuse est lente ; la rédaction concise est preste.

Visons donc, sans relâche, à la rapidité du style, de façon à faire scintiller la pensée. Point n'est besoin pour autant de renoncer à la couleur, à la magie des mots. Encore faut-il que ces mots enrichissent la chose dite. Si nous ne disposons que de mots incolores, inexpressifs, pour traduire telle nuance, tel détail d'une pensée dont l'essentiel est déjà formulé, mieux vaut couper court et renoncer à la nuance ou au détail.

On a pu dire que « les mots sont les ennemis des pensées », en particulier les adjectifs et les adverbes. L'abus des adjectifs rend le style lourd, artificiel et monotone. Il en va de même des adverbes indéfinis : absolument, certainement, exactement, etc., auxquels il est souvent aisé de substituer un verbe.

Il est une autre façon d'appauvrir son style : c'est de recourir inutilement aux mêmes mots, aux mêmes tournures, ou de se servir de « clichés », c'est-à-dire de mots ou d'expressions stéréotypés : rien ne trahit davantage l'indigence de la conception et de l'imagination, rien ne lasse autant le lecteur.

Il n'existe pas de « synonymes » au sens absolu du terme. Les mots différents n'expriment pas exactement les mêmes idées, de sorte que la sobriété s'impose également dans l'emploi des synonymes. Quant aux équivalents, on peut leur reconnaître un mérite : celui d'introduire de la variété dans l'art d'écrire.

Le choix des verbes présente une importance capitale. De chaque verbe naît une image qui prête à la phrase sa force, son originalité ou son pittoresque. Le meilleur verbe est celui qui fait « image », qui s'adapte exactement à la pensée de façon à l'exprimer sans vulgarité ni platitude.

L'un des défauts qui nuisent le plus au style consiste dans l'emploi abusif des auxiliaires **avoir** et **être**. Cet abus est un signe navrant de la stérilité d'une pensée pour laquelle les verbes auxiliaires doublés d'un participe sont un moyen commode de se dispenser de chercher le mot propre, celui qui dirait tout et le dirait mieux.

31. Exprimez votre pensée avec vigueur et relief

Pour l'écrivain comme pour le peintre, la composition s'identifie à l'art de discerner son sujet, de le délimiter, d'en agencer les différentes parties et d'user avec le maximum d'habileté des ressources de la technique littéraire.

L'artiste peintre sait choisir l'éclairage et l'angle de vue, ménager les contrastes d'ombre et de lumière, disposer les masses et les arrière-plans, placer à bon escient les touches fortes et les nuances faibles, afin que les motifs principaux du sujet se détachent d'une façon vigoureuse, dans une perspective adroitement ménagée. L'auteur d'une composition littéraire doit se comporter exactement comme le peintre. Selon la manière dont le peintre ou l'écrivain traite son sujet, la toile ou la page sera :

a) **Confuse**, si la surabondance des objets ou des incidentes éclipse le motif principal ;

b) **Extravagante**, lorsque la forme adoptée et les moyens

d'expression employés manquent de naturel et de raison ;

c) **Forcée**, si les mouvements dépeints, les passions décrites, les thèses défendues pèchent par démesure, par excès ;

d) **Froide**, lorsque les scènes, les tableaux, les personnages ou les idées manquent d'animation ou de vie ;

e) **Maigre**, lorsque l'auteur n'a pas su tirer parti des ressources de son sujet.

Lorsque le sujet est traité par un artiste doué du sens de l'observation et pourvu d'un métier sûr, le tableau possède du corps, du brillant ; il donne une impression d'originalité ; il attire le regard ; il frappe l'imagination et touche le sentiment. Par contre, si le tableau sort des mains d'un amateur ignorant des règles de l'art, le sujet sera, le plus souvent, reproduit de façon médiocre : il apparaîtra mou et sans relief, mal équilibré dans la composition, terne dans l'expression ; il produira une impression confuse ; il ne touchera ni l'esprit ni le cœur.

La vigueur et le relief qui donnent à la composition artistique son originalité, son cachet distinctif, se rencontrent, à la fois, dans la disposition, ou façon d'interpréter le sujet, de l'ordonner, de l'équilibrer, et dans la facture, c'est-à-dire dans les qualités de distinction et de « rendu » dont le style tire un éclat particulier.

COMMENT PRETER AU STYLE VIGUEUR ET RELIEF

Dans le métier d'écrivain il y a plusieurs manières de déployer de la force, de manifester de la chaleur, du souffle, sans être déclamatoire et solennel, sans afficher une prétention qui pourrait indisposer le lecteur.

Pour écrire avec vigueur, pour atteindre à la puissance et au relief, un principe fondamental s'impose : ne pas commencer ou finir une phrase sur une idée mineure ou sur une expression faible. Dans le corps même de la phrase, chaque mot occupera la place où il est capable de prendre le maxi-

mum d'effet et d'accent. On évitera que la pensée soit diluée ou diffuse, bien que le style puisse être orné lorsque le sujet réclame des grâces, voire des artifices de coquetterie.

La phrase balancée et complète, dite période, est l'un des procédés les plus efficaces pour assurer au style ampleur et puissance.

Le style périodique peut être utilisé de propos délibéré, mais toujours avec discrétion. Une composition entièrement écrite sous cette forme serait insupportablement lourde. La variété du style et l'agrément du lecteur exigent que des constructions de phrases étroitement nouées soient entremêlées de constructions plus lâches.

Dans le cas de la période, la pensée principale n'apparaît en pleine lumière qu'à la fin de la phrase ; le lecteur étant tenu en suspens jusqu'au dernier mot, la fin de la période forme l'emplacement le plus favorable pour mettre en évidence soit une idée, soit le complément d'une pensée.

Le mécanisme de la période se fonde également sur le principe qu'une phrase bien construite subordonne les idées mineures à l'idée dominante : on commence la période par une assertion forte, et l'on termine la phrase par une idée aussi vigoureuse que possible.

Quand on corrigera ou quand on relira une période, on pèsera les diverses idées exprimées afin de s'assurer si aucune d'elles n'a plus d'importance qu'elle ne mérite. Lorsqu'un fait est conditionnel ou accessoire, il faut qu'il occupe une place subordonnée dans la phrase ou dans le paragraphe.

La vigueur peut aussi s'obtenir en insérant la disposition conditionnelle au milieu de l'idée principale ; mais l'un des moyens les plus efficaces de prêter au style la puissance, c'est d'isoler l'idée à mettre en relief, de laisser les touches vigoureuses produire leur effet par elles-mêmes.

La répétition est le procédé le plus simple pour souligner tel membre de phrase, mais, en raison même de cette

simplicité, il est dangereux d'en abuser. Toutefois, on peut ne pas répéter les mêmes mots, mais la même idée, que l'on exprimera par des termes différents.

Les constructions grammaticales parallèles sont souvent employées pour assurer la vigueur et le relief. Dans ce cas, deux phrases successives sont construites de façon similaire, bien qu'elles expriment des pensées différentes ; les deux phrases présentent la même forme : les mots, seuls, diffèrent.

D'une manière générale, il faut faire la chasse aux expressions vagues, et disposer les idées dans l'ordre naturel de leur intérêt, ou selon l'importance qu'on entend leur attribuer.

Pour rendre la rédaction plus expressive, il est bon de placer les idées, les mots, les phrases, les paragraphes, dans l'ordre de gradation, et, si l'on émet une idée qui forme le corollaire d'une autre, de veiller à ce qu'elle suive de près l'idée dont elle procède.

L'expérience montrera quelle est la construction la meilleure. Si on a le sentiment que la phrase est mal bâtie, on peut, d'aventure, trouver une formule plus heureuse en essayant différentes combinaisons de mots et d'idées.

Si on veut suggérer une action rapide et des émotions fortes, il ne faut pas oublier que les expressions faibles tendent à produire l'effet exactement opposé.

Pour produire une impression de rapidité, de vigueur, d'énergie, il faut utiliser la forme active. Parfois, la forme passive est la plus indiquée ; mais, en général, la forme active demeure la plus frappante.

32. Donnez de la couleur à vos écrits

Par le coloris, nous substituons à l'idée abstraite, à la pensée nue, **« le trait sensible qui nous fait voir et comprendre à la fois »**. Les moyens ne manquent pas à cet effet. Nous allons les passer succinctement en revue, et définir les conditions de leur emploi.

1. LE MOT OU L'EXPRESSION PITTORESQUE

Le mot ou l'expression pittoresque s'oppose aux termes généraux et abstraits, aux mots ternes et incolores. **« Si vous voulez peindre un singe qui dissipe les trésors de son maître et fait des ricochets avec des louis, ne dites pas simplement qu'il jette l'argent par la fenêtre ; donnez le détail de cet argent ; appelez chaque pièce par son titre : amoncelez les pistoles, les doublons, les jacobus, les ducatons, les nobles à la rose ».** (J. Verest).

Comment se munir d'un bagage de termes pittoresques ? Par la lecture des bons auteurs et par de fréquentes - disons : de quotidiennes - incursions dans le dictionnaire.

2. L'EPITHETE

C'est un mot, ordinairement un adjectif, qui ajoute de la force ou de la grâce à l'idée principale, pour autant qu'il soit assorti à l'objet, à la personne ou à la circonstance.

On emploie l'épithète :

a) Pour compléter le sens d'un mot ;

b) Pour relever l'idée commune présentée par un mot dont l'emploi isolé serait par trop prosaïque ;

c) Pour ajouter un trait à l'image, une retouche ou un détail au portrait, ou pour préciser une conception ;

d) Pour donner force et vérité à la description, au tableau que l'on tente de brosser.

Par exemple, si l'on dépeint **« un homme grand, corpulent, lourd »**, ce dernier qualificatif peut, à la rigueur, être omis ; mais il complète le portrait physique et suggère, en outre, une particularité significative.

Sachons user de discernement et de mesure dans l'emploi de l'épithète. N'hésitons pas à la sacrifier dans certaines circonstances, notamment :

1) Quand elle n'est ni juste ni claire ;

2) Quand elle n'ajoute rien à l'idée, à l'image ou au sentiment ;

3) Quand elle est vague, c'est-à-dire quand elle peut s'appliquer indifféremment à une foule d'objets.

L'emploi abusif des épithètes disperse la pensée, l'affaiblit, la rend confuse ; il peut être source d'erreurs ou de méprises, surtout dans les sujets sérieux.

Voici quelques épithètes saisissantes, puisées dans les **Sermons** de Bossuet :

Nos joies pernicieuses ;
Nos convoitises indociles ;
Nos joies anonymes ;
Nos nerfs inapaisés ;
Le cœur délié et détrompé de tout ;
Les précoces disgrâces ;
Exténué de bonheur ;
Les sublimes bassesses du christianisme.

En voici d'autres, tombées de la plume de Colette :

Les étoiles haletantes du ciel d'hiver ;
Le ciel palmé de longues nuées roses ;
Un jardin violacé de lune ;
Une main verte à force d'être blanche.

3. LA PERIPHRASE

On emploie la périphrase :

a) Pour éviter les termes vulgaires, crus, choquants ;

b) Pour atténuer la banalité des faits, ou pour les exprimer d'une manière gracieuse, pittoresque, élégante ;

c) Pour imprimer un tour plus majestueux à la pensée, ou pour donner de la musicalité à la phrase.

Voici la périphrase utilisée par Victor Hugo pour désigner une pendule en or :

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
....

Tandis qu'un timbre d'or sonnant en vos demeures
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures.
....

Bossuet appelle ainsi le confessionnal :

Ces tribunaux qui justifient ceux qui s'accusent.

Il faut se garder d'abuser des périphrases, sinon le style devient boursouflé, emphatique, voire grotesque. Tel est l'abus où verse Casimir Delavigne quand il parle d'un fiacre en ces termes :

Durement cahoté
Sur les nobles coussins d'un char numéroté.

4. LA COMPARAISON

La comparaison rapproche deux idées ou deux faits qui ont entre eux certains points de ressemblance. C'est selon la définition de J. Verest, **« la considération simultanée de deux objets entre lesquels il y a soit une ressemblance, - c'est la similitude, - soit une opposition, - c'est le contraste ».**

Les idées que l'on met en rapport à l'aide d'une comparaison se lient ordinairement entre elles par les mots : comme, tel, semblable à, ainsi que, de même que, etc.

On emploie la comparaison :

1) Pour faciliter l'intelligence d'un fait ou la compréhension d'une pensée ;

2) Pour donner plus de grâce ou plus de force à l'expression.

La comparaison convient à tous les genres de composition française, notamment :

a) A la dissertation philosophique, où elle contribue à rendre la pensée plus claire et, partant, plus intelligible ;

b) A la dissertation morale, où elle rend les préceptes moins arides ;

c) A la narration, en introduisant de la variété et du coloris dans le récit ;

d) Au discours, qu'elle rehausse par un surcroît d'animation et de vie.

Exemples :

Victor Hugo décrit la plaine de Waterloo ; elle n'est plus

Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge,
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient, où se couchaient, comme des épis mûrs,
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes.

De Saint Exupéry, au sujet du lion :

Son coup de patte va comme l'éclair. Et, s'il saute sur ton bœuf, il te l'ouvre en deux comme un placard.

La comparaison embellit le style à la condition qu'elle demeure juste, claire, naturelle, opportune, et qu'elle n'ait rien de trivial ni de forcé.

5. L'IMAGE

L'image consiste à représenter une pensée ou un objet par identification à un second terme avec lequel cette pensée présente quelque rapport d'analogie ou de ressemblance. Le mot simple, précis, correct, traduit la pensée et la fait comprendre, tandis que l'image la dépeint, la rend sensible.

L'image ne s'identifie pas à la comparaison ; elle en est plutôt le résultat, et elle se passe des formules qui introduisent habituellement la comparaison.

Exemples :

Mon nom sert de rempart à toute la Castille (Corneille).

La même idée pouvait être exprimée sous forme de comparaison ; en ce cas, on aurait eu : « Mon nom est comme un rempart pour toute la Castille ».

L'hiver, on voit la charpente même du monde

(Saint Exupéry).

L'emploi de l'image a pour but :

a) De rendre plus frappante une vérité qui, autrement, ferait moins d'impression ou risquerait d'être comprise moins facilement ;

b) De conférer plus de force persuasive à l'idée, étant donné que la volonté se laisse plus aisément entraîner par l'imagination que par la raison ;

c) De donner à la pensée plus d'attrait, en lui ajoutant de l'agrément, en l'enveloppant de charme ou d'humour.

Toutefois, pour atteindre réellement ces buts, l'image doit répondre aux conditions suivantes :

1) Etre claire, dévoiler la pensée sans effort, et en faciliter effectivement la compréhension : il faut donc qu'il y ait un rapport étroit entre l'idée que l'on veut exprimer et le mot par lequel on évoque l'image ;

2) Etre vraie et naturelle, contenir un rapport réel et facilement discernable avec la pensée qu'elle doit illustrer, mettre en lumière ;

3) Etre digne, ne rien suggérer de bas ni de vulgaire, quand bien même le sujet prêterait à une certaine trivialité.

Les images naturelles, vraies, colorées, sont un des ornements les plus heureux du style ; mais il faut les employer avec discrétion : une composition trop imagée lasse de la même façon qu'un excès d'éclairage fatigue les yeux.

6. LA METAPHORE

La métaphore est une variété d'image. Cet ornement du style consiste à employer un mot pour un autre, en vertu d'un rapport de ressemblance entre les deux objets : on nomme un objet du nom d'un autre objet qui sert ainsi de terme de comparaison.

Exemples : ... **des palmiers, qui balançaient leurs éventails de verdure.** (Chateaubriand).

Le Dieu qui rend la force aux plus faibles courages,
Soutiendra le roseau plié par les orages. (Voltaire).

La coupe de mes jours s'est brisée encor pleine.
(Lamartine).

La métaphore anime et varie le style, le rend concret, pittoresque, vivant ; mais elle ne doit jamais être banale, démodée, forcée.

7. SYMBOLE ET PROSOPOPEE

Le symbole et la prosopopée sont deux autres espèces d'images. Le premier prête une forme sensible à l'idée, à la pensée abstraite ; la seconde change un objet inerte ou même une pure conception en un être vivant, conscient et animé.

Exemple de symbole : **Vous êtes le sel de la terre ...**
(Evangile).

Exemple de prosopopée : **Le Jourdain ne voit plus l'Arabe vagabond.** (Racine).

Le flot qui l'apporta recule épouvanté. (Racine).

Regarde ce clair de lune qui dort sur ce banc.
(Shakespeare).

DEFAUT A EVITER

Toutefois, l'abus ou le mauvais emploi des ornements peut devenir une cause de dégradation du style :

1) Lorsqu'ils sont appliqués à des sujets dans lesquels domine le sentiment : amitié, douleur, tendresse et autres mouvements du cœur n'ont pas besoin pour s'exprimer d'un style empanaché ;

2) Lorsqu'ils interviennent dans les écrits qui relatent des scènes de la vie ordinaire, tableaux simples qu'il faut évoquer avec le maximum de vérité et de sobriété.

33. Les ressources musicales du style

Une grande partie de la force du style, de son pouvoir de suggestion et d'incantation, réside dans l'harmonie. Le rythme, aimé des Grecs, se confond avec cet art délicat de disposer les mots en vue de la cadence, de façon à les faire sonner agréablement à l'oreille.

Tous les grands écrivains cherchent à plaire par des consonances flatteuses, des alliances de mots sonores, des phrases musicales. L'harmonie, pour ce qui est des mots, réside dans leur sonorité propre. L'harmonie, pour ce qui est des phrases, consiste dans leur cadence, dans leur équilibre.

Une phrase est harmonieuse soit parce que les mots employés ont une valeur musicale, une sonorité qui réjouit l'oreille, soit parce que les mots y sont groupés de façon à donner à la phrase une allure mélodieuse.

HARMONIE DES MOTS

En règle générale, il faut s'abstenir de tout heurt de lettres rudes, de toute dissonance dans les associations de mots, à moins que des raisons particulières ne justifient ces discordances.

On évitera la prédominance des consonnes fortes, la répétition trop fréquente de certaines voyelles, l'accumulation des monosyllabes.

La langue française peut exprimer :

— La rapidité, par une succession de syllabes brèves :

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

— La lenteur, par un enchaînement judicieux de syllabes longues :

Traçait à pas tardifs un pénible sillon.

— Une sensation d'obstacle :

Sur les monceaux de piques,
De corps morts, de rocs, de briques ...

— Les bruits naturels ou artificiels : la pluie qui tombe, le grondement du tonnere, l'heure qui sonne :

Le crépitement précipité de la pluie...

Le roulement sourd du tonnerre...

Si l'heure qui sonne
Est douce à ton cœur,
Ne parle à personne
De ton bonheur. (Adolphe Hardy)

Ce sont là des exemples d'harmonie imitative, procédé qui a sa valeur, mais dont il ne faut pas abuser.

Une des causes communes de défaut d'harmonie, de dureté ou de cacophonie dans le style, résulte de l'emploi trop fréquent des conjonctions **qui** et **que.** Ne les multiplions pas inconsidérément, encore que nous ne devions pas hésiter à nous en servir lorsque la clarté l'exige. Il est aisé, du reste, de les supprimer dans de nombreux cas.

L'emploi inconsidéré des locutions conjonctives **bien que, parce que, puisque, tellement que, de telle sorte que, d'autant plus que, pourvu que, etc.,** produit des phrases lourdes, embarrassées, encombrées d'incidentes.

On peut éviter ces locutions soit par l'emploi du deux-points (:), soit en remplaçant les termes lourds par des expressions équivalentes. Ainsi, **pourvu que** sera changé en **moyennant** ; **tellement que** sera remplacé par **assez pour** ou **au point de,** etc.

HARMONIE DES PHRASES

Indépendamment de la valeur musicale des mots pris isolément ou associés, la construction de la phrase doit répondre aux exigences de l'oreille.

C'est la proportion et la logique selon lesquelles les mots sont groupés qui déterminent tout d'abord l'harmonie d'une phrase. L'effet recherché sera obtenu d'une façon complète si on soigne les finales.

Il faut que la construction de la phrase soutienne, pour ainsi dire, la voix sans la fatiguer, qu'il y ait, de proche en proche, des repos, avec assez de variété dans la cadence pour éviter la monotonie.

On obtient la cadence par des arrêts, des chutes de phrase, des pauses habilement ménagées, de manière à faciliter la respiration du lecteur et à fixer son attention par la disposition particulière, par le mouvement de la phrase.

Une phrase harmonieuse se développe sur un rythme large. Elle doit être pleine, cadencée, bien balancée. Pour que soient équilibrées les parties dont elle se compose, il faut que les propositions principales ou les incidentes soient entre elles à peu près de longueur égale, et que la phrase donne l'impression de se prolonger.

On reconnaît qu'une phrase est harmonieuse quand elle peut être lue à haute voix sans offenser l'oreille et sans gêner la respiration du lecteur. Les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve.

Le passage suivant de Bossuet indique clairement ce qu'il faut entendre par l'harmonie dans la construction de la phrase :

> « Ces paroles sont bien différentes de celles que nous voyons communément gravées sur le tombeau des hommes. Quelque puissants qu'ils aient été, à quoi se réduisent ces magnifiques éloges qu'on leur donne, et que nous lisons sur ces superbes mausolées que leur érige la vanité humaine ? A cette triste inscription : ici repose.
>
> « Ce grand, ce conquérant, cet homme tant vanté dans le monde, est ici couché sous la pierre sans que tout son pouvoir et toute sa grandeur l'en puissent tirer ».

D'une manière générale, le nombre des verbes ou épithètes doit s'équilibrer, se balancer ; et les finales doivent se terminer, autant que possible, sur une note bien timbrée. Dès lors, si l'on a placé deux ou trois épithètes dans un permier membre de phrase, il faut en mettre autant dans le second membre, sous peine de condamner la phrase à ce

quelque chose d'inachevé, de précaire, d'insatisfait, qu'on appelle boitillement.

Un autre genre de musicalité résulte de la cohésion logique de la phrase. Quand de celle-ci on ne peut retrancher un seul mot, que tous les mots se tiennent étroitement ajustés, le style atteint à l'harmonie par la seule rigueur de l'enchaînement et par la concision.

COMMENT REALISER L'HARMONIE DES MOTS ET DES PHRASES

Pour charmer l'esprit et toucher le cœur, il faut, non seulement se garder de blesser l'oreille, mais encore ne rien épargner pour la flatter.

Cette musicalité s'exprime dans les mots, dans les phrases et par l'ordonnance de la composition. Elle n'est pas indispensable, assurément, pour la compréhension de l'idée, mais elle est un moyen efficace de persuader et de plaire, de conquérir le lecteur et de lui rendre plus agréable le commerce de l'écrivain.

Pour réaliser une symphonie de mots et de phrases qui, par leur disposition, flattent l'oreille et satisfassent l'esprit, il importe d'observer les règles suivantes :

a) Garder pour la fin de la phrase le mot qui exige une certaine accentuation ;
b) Assurer l'équilibre, le balancement des divers éléments de la phrase longue, y ménager des coupes et repos fréquents ;
c) Finir les phrases sur des consonances alternativement masculines et féminines.

La plupart des écrivains préfèrent, aujourd'hui, la phrase courte, simple. Rares ceux qui cultivent encore la phrase longue, complexe, calquée sur la période latine. Libre à nous, cependant, d'alterner phrases longues et phrases courtes, selon les convenances de l'expression. Mais alors même que la phrase longue est souhaitable et se justifie, la simplicité et la concision restent l'idéal vers lequel doit tendre l'écrivain.

On se gardera d'adopter systématiquement, quel que soit le sujet que l'on traite, le style périodique ou le style analytique. Rien n'est plus agréable que de laisser l'esprit se détendre à la lecture d'une phrase brève, ou d'un chapelet de phrases brèves, alors que l'oreille est encore bercée par les vibrations d'une période majestueuse.

L'harmonie de la phrase est une qualité qui s'obtient pour peu que l'on s'astreigne à se relire à mi-voix : on vérifie de la sorte si la respiration est aisée, si l'architecture de la page écrite possède un équilibre suffisant, si l'ouïe n'est choquée par aucune discordance. La lecture à haute voix, quand elle est possible, sera plus révélatrice encore. Elle nous habituera à déceler d'emblée si la composition possède ce rythme, cette cadence, cette musique qui sont le régal de l'esprit et l'enchantement de l'oreille.

SECONDE PARTIE

LA PRATIQUE DE LA COMPOSITION

« Le talent n'est qu'une aptitude qui se développe. On peut en acquérir deux ou trois fois plus qu'on en a. « J'apprends tous les jours à écrire », disait Buffon, qui ajoutait, d'ailleurs, ce mot si vrai: « Le génie n'est qu'une longue patience ».

« Qui a plus travaillé sa forme que Boileau ? Et il n'était pas le seul à faire difficilement des vers faciles. La Fontaine n'a atteint le naturel qu'en refaisant près de dix fois la même fable. Taine, qui a feuilleté ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale, était épouvanté de les voir noircis de ratures. La Bruyère n'a publié qu'un livre, qui est parfait. Pascal est le dernier mot de la netteté condensée, qu'on ne réalise que par le labeur. Montesquieu se raturait sans cesse. Chateaubriand nous apprend qu'il a refait jusqu'à dix fois la même page. Buffon recopia dix-huit fois ses EPOQUES DE LA NATURE. Flaubert, on le sait, s'est tué à la peine. Pascal nous dit qu'il a refait jusqu'à quinze fois certaines PROVINCIALES.

« Si tous nos classiques avaient raconté leurs procédés de composition, on verrait que Flaubert n'a pas été le seul à lutter contre les tortures de la phrase. Le style de la plupart des grands prosateurs sent le travail. Le travail est visible dans Boileau, Montesquieu, Buffon. Il n'y a guère que La Fontaine qui échappe à cette loi et chez qui le travail ne se sente pas. Or, c'est précisément celui qui a le plus travaillé !

« Le principe de l'effort, du travail, du continuel raturage est donc indiscutable. Il faut l'adopter a priori, aveuglément ».

(Albalat).

CHAPITRE V

L'EXECUTION DU TRAVAIL DE COMPOSITION ET DE REDACTION

34. Défauts le plus fréquemment observés dans les travaux de composition française

Dans les épreuves de français prévues aux examens et aux concours, la plupart des rédactions pèchent par incohérence, par défaut d'unité, par inobservation des règles fondamentales. En général, quel que soit le genre de sujet, les compositions donnent lieu aux observations suivantes :

A. AU POINT DE VUE DU FOND

1° Le sujet est traité « à côté », ou bien la question n'est abordée qu'en partie ;

2° La discussion est absente ou mal conduite ;

3° Les arguments sont présentés sans ordre ;

4° Les développements sont truffés de généralités vagues, de banalités, de lieux communs ;

5° La conclusion fait défaut ou est imprécise.

B. AU POINT DE VUE DE LA FORME

1° Le style est, trop souvent, celui de la conversation courante, avec ses incorrections et son laisser-aller ;

2° Les termes employés sont impropres ;

3° Les solécismes abondent ;
4° L'orthographe laisse à désirer ;
5° La ponctuation est absente ou mal mise.

La note attribuée consiste d'ordinaire en une moyenne de quatre notes partielles : fond, plan, style, présentation.

Au lieu de s'attacher à satisfaire aux exigences touchant le fond et le plan, trop de candidats écrivent au petit bonheur, sans dessein arrêté, sans directives.

Impuissants à comprendre en quoi consiste le sujet proposé, ils ne savent ni présenter avec ordre et netteté les idées, ni exposer les preuves capables d'étayer un jugement.

35. Et d'abord, veillez à bien comprendre l'énoncé du sujet

Insistons de nouveau sur ce point : il faut d'abord bien comprendre le sujet, c'est-à-dire éviter l'écueil qui consisterait à traiter la question « à côté ». Dans ce but, la question posée doit être appréhendée, non seulement avec son sens exact, mais aussi dans ses limites précises.

Le point capital, notamment dans une dissertation, c'est de trouver le sujet. Quand on a découvert le sujet à résoudre, la voie est toute tracée : la dissertation sera plus ou moins réussie, elle ne saurait être foncièrement mauvaise.

La lecture attentive de l'énoncé du sujet est indispensable, sous peine d'oublis, de distractions, de méprises, voire de grossières bévues. De même, un excès de hâte a parfois pour conséquence que certains détails importants de la question passent inaperçus, ou que le rédacteur interprète le libellé du sujet dans un sens trop personnel, sous un angle trop subjectif.

Il est donc indispensable de fonder le travail de composition sur une compréhension judicieuse du texte, sur une définition rigoureuse des termes essentiels de la question. Il n'y a pas d'autres moyens de dégager l'idée maîtresse.

A défaut de cette précaution, le développement risque de n'être qu'un tissu de faux sens, de contresens et de non-sens. Dans l'hypothèse la moins défavorable, l'auteur ne pourra guère que répéter servilement les termes du texte qui lui est soumis et les commenter sans discernement, sans apport personnel. Le sujet étant mal posé, mal délimité, mal compris, le travail ne sera, le plus souvent, qu'un mélange insipide de notions à demi élaborées et sans lien entre elles.

COMMENT « APPREHENDER » LE SUJET

Pour éviter tout mécompte grave dans l'interprétation du sujet de votre composition, vous aurez intérêt à observer méthodiquement la ligne de conduite suivante :

1° Quel que soit le sujet, ne partez pas à l'aventure sur une première impression, ne croyez pas avoir compris l'ensemble parce qu'un détail vous a paru lumineux.

2° Lisez et relisez le texte de l'énoncé, pour bien pénétrer le sens des expressions qui définissent et délimitent le sujet. En relisant plusieurs fois avec attention le libellé de la question, vous finirez par découvrir, non seulement ce qui y est exprimé ouvertement, mais aussi les sous-entendus et subtilités qui peuvent s'y dissimuler.
Si vous ne saisissez pas dès le seuil le sens de la question posée, ne vous troublez pas : les sujets sont souvent présentés à dessein dans une forme telle qu'ils appellent un effort d'analyse, ne serait-ce que pour permettre au candidat de faire montre de sa maturité d'esprit.

3° En présence d'un sujet dont le libellé vous semble obscur, ou d'une question dont les contours vous échappent de prime abord, consacrez au moins dix minutes à examiner de près la matière pour vous efforcer de la bien comprendre et de discerner tout ce qu'elle exige au point de vue de la recherche des idées.

4° Pour pénétrer le sens exact du libellé, analysez minutieusement chaque mot par rapport à l'ensemble, puis,

dégagez de sa gangue l'idée maîtresse à développer, la thèse à soutenir ; efforcez-vous de la distinguer sous les données de l'énoncé lui-même.

5° Au cours de ce travail de discrimination, groupez les termes et les membres de phrases qui expriment une idée, au lieu d'analyser le libellé phrase après phrase, de manière à faire apparaître les divisions du plan : titre et contenu à donner aux différents paragraphes.

6° Ecrivez les données du sujet sur des lignes séparées que vous superposerez, et que vous résumerez ensuite dans une courte formule.

En regard de la liste des données résultant de cette analyse du texte, notez en tête le point essentiel à développer ; puis, au-dessous, indiquez les subdivisions qui vous paraissent convenir au développement.

Avant de disposer ainsi les données, il est bon de recopier lentement le libellé du sujet en pesant chaque terme, en soulignant les mots de valeur, afin que rien ne passe inaperçu, que rien ne soit surestimé ou sous-estimé.

Lorsque vous aurez bien saisi le fond, grâce à cet examen méthodique du texte, vous aurez mis de votre côté toutes les chances de découvrir sans peine les arguments à développer.

COMMENT CHOISIR LE SUJET

Si vous avez la faculté de choisir entre plusieurs sujets de composition française, il y a tout avantage pour vous à donner la préférence au sujet que vous comprendrez le mieux et sur lequel vous possédez le plus de connaissances. Vous mettrez utilement en pratique le conseil d'Horace : **« Vous voulez écrire. Commencez par faire choix d'un sujet proportionné à vos forces ».**

Pratiquement, vous vous inspirerez des quelques conseils ci-après :

— Gardez-vous de retenir le sujet qui paraît le plus agréable à traiter, le plus séduisant; choisissez celui dont le sens vous est le plus intelligible. A cet effet, n'hésitez pas à consacrer une dizaine de minutes à la lecture réfléchie des sujets proposés à votre choix.

— N'hésitez pas à renoncer à tout sujet qui laisse en vous de l'hésitation, du flou, ou dont vous ne connaîtriez pas exactement les tenants et aboutissants.

— Si la liste des sujets ad libitum comporte un travail de littérature, n'adoptez celui-ci que si votre goût littéraire est déjà bien formé. Si, au contraire, vous manquez des qualités de style et d'imagination que requiert un exercice où le fond importe souvent moins que la forme, ne courez pas le risque de traiter pareil sujet.

36. Après cela, vous faites la cueillette des idées

On vous suppose nanti d'un bon sujet. A vous, maintenant, de rassembler les idées qui paraissent devoir trouver place dans votre composition, puis de les passer au crible de la réflexion, dans le but d'éliminer celles qui sont étrangères au sujet.

Il est possible de réunir les matériaux d'une composition honorable en consacrant un quart d'heure environ à réfléchir au sujet donné ou choisi. Ce temps suffira s'il est bien employé.

Sur quoi ce travail de réflexion portera-t-il ?

Il consistera essentiellement à creuser le sujet proposé, à l'analyser, à en distinguer les parties : faits, arguments, détails, en notant au passage, dans l'ordre où elles se présentent et par un simple mot de rappel, les idées qui se dégagent de cette méditation. Bien entendu, ce travail de réflexion prolonge et complète celui auquel le rédacteur s'est astreint durant les dix minutes qu'il a consacrées, auparavant, à l'interprétation exacte du sujet proposé ou choisi.

COMMENT MENER A BIEN LA RECHERCHE DES IDEES

Un conseil : ne perdez pas un instant avant de commencer ce travail de méditation et de réflexion. Mettez-vous à l'œuvre tout de suite. Plus vous imaginerez que la tâche est aride, plus vous aggraverez votre embarras.

Tâchez de penser avec calme, sans impatience, sans tension nerveuse, sans trac, sans crainte de demeurer court. La nervosité paralyse la pensée; elle interrompt l'éclosion des idées; elle entrave leur déroulement.

Bien que le moment de prendre la plume ne soit pas encore venu, il est utile de jeter les idées sur le papier à mesure qu'elles se présentent. Utilisez à cet effet un simple brouillon, où la forme de votre écrit ne sera qu'ébauchée. Ecrivez rapidement, en ménageant une grande marge et de larges interlignes.

Ne vous croyez pas tenu de trouver d'abord les éléments de l'introduction. Accueillez toutes les idées comme elles viennent, dans l'ordre où elles naissent. Vous vous occuperez plus tard de leur toilette définitive, de leur mise en place.

En somme, dans cette phase de votre travail, vous avez à **réfléchir la plume à la main**, à écrire sur le sujet tout ce qui vous vient à l'esprit, à mettre noir sur blanc les mots tels qu'ils se présentent. Libre à vous, plus tard, de ne pas utiliser ce premier jet. Mais, pour l'instant, réfléchir les yeux plongés dans le vague, c'est perdre votre temps.

La pensée engendre la pensée : à mesure que vous couchez une idée sur la feuille, une autre suivra, puis une autre encore. Si vous avez soin de noter promptement, par un ou deux mots, les pensées qui se présentent, de manière à les retrouver facilement quand vous le désirez, vous aurez tôt fait ample moisson d'éléments utiles.

ET SI L'INSPIRATION ME FAIT DEFAUT...

Et, nous direz-vous, que faire si l'inspiration ne vient pas ?

En ce cas, imposez-vous la démarche d'aller au-devant d'elle.

S'il s'agit d'un sujet de critique, préparez le fond en dégageant le POUR et le CONTRE, les deux volets du diptyque, tout en réunissant les documents historiques, les preuves de fait que vous pourriez tirer de votre expérience personnelle, et, le cas échéant, les arguments de raison.

Pour vous aider dans ce travail d'analyse, posez-vous des questions, cherchez le POURQUOI et le COMMENT : les idées se précipiteront alors, nombreuses, pressées, des coins et des recoins où elles se cachaient.

Supposons que vous ayez à évoquer les conséquences d'une invention nouvelle. Naturellement, vous commencez par comparer l'état de choses d'**avant** l'invention à l'état de choses d'**après** l'invention. Dans tous les cas semblables, il est facile de trouver les matériaux en comparant la situation ancienne à la situation nouvelle.

S'agit-il d'un fait à narrer, d'une scène à décrire, vivez-les en imagination. Posez-vous des questions, qui vous aideront à penser avec ordre et méthode :

1° SUR L'ETAT. — Comment se présente le fait ? — Comment est l'être ou la chose ? — Comment le voyez-vous, le concevez-vous ?

2° SUR LE TEMPS. — Quand s'est produit l'incident ? — A quel moment la chose a-t-elle eu lieu ? — A quelle époque caractéristique l'événement est-il intervenu ?

3° SUR LE LIEU. — Où s'est produit le fait ? — A quel endroit se trouve l'être ou la chose ? — Quel aspect particulier présentait cet endroit ?

4° SUR LA MATIERE. — Comment se présente l'être, la chose ou l'événement ? — Quelles qualités possède, ou ne possède pas, l'objet ou la chose ? — Quelle impression produit-il sur les sens, sur l'âme ?

5° SUR LA CAUSE. — Quels sont les mobiles des personnages, les motifs déterminants de l'action ? — Sont-ils cachés ? — Peut-on les deviner ?

6° SUR L'EFFET. — Que résulte-t-il de ce qui est accompli, ou de ce qui survient ? — Quels obstacles se présentent ? — Quelle est la situation des personnes qui subissent l'événement ou qui y échappent ? — Quels sont les moyens de posséder la chose ? — Quel est l'état d'esprit de ceux

qui possèdent la chose, comparé avec celui de ceux qui ne la possèdent pas ?

Par cette exploration méthodique, vous susciterez les pensées qui ont trait au sujet, pour autant qu'elles ne vous viennent pas spontanément.

S'agit-il d'exprimer un sentiment, laissez votre cœur s'émouvoir, votre sensibilité vibrer, votre imagination bouillonner. Et toujours, notez vos impressions au courant de la plume, sans trop vous préoccuper pour l'instant de la forme définitive dans laquelle vous les rédigerez quand vous passerez au travail d'écrire proprement dit.

37. Comment trier les idées et les mettre en ordre

Vous voilà à un point particulièrement délicat de votre travail : celui où vous avez à opérer un tri parmi les trouvailles de votre réflexion, représentées par quinze ou vingt lignes jetées pêle-mêle sur votre carnet de notes ou votre feuille de brouillon. Votre tâche ne va pas consister uniquement à trier cette masse : tout en faisant un choix, vous allez classer, mettre en ordre.

En d'autres termes, il vous incombe à présent d'ordonner les idées que la méditation vous a fait découvrir, de manière que toutes s'enchaînent logiquement et s'acheminent sans heurts jusqu'à leur aboutissement final.

Moment délicat, disions-nous. En effet, il s'agit de **vous rendre maître de votre sujet.**

Affaire de talent, pensez-vous. Non, **affaire de volonté,** surtout. De volonté éclairée par les lumières du jugement et du bon sens.

Certes, ce travail suppose un certain effort. C'est pour cette raison, du reste, qu'il rebute bien des auteurs, **lesquels passent déjà à l'exécution alors que l'œuvre n'est encore que très imparfaitement ébauchée.**

LE PLAN S'EBAUCHE

L'œuvre à accomplir va consister, tout à la fois, en un choix et en un classement des idées, dans le but de mettre en lumière quelques traits essentiels et d'éliminer tout ce qui ne corrobore pas ceux-ci.

Laissé à son mouvement spontané, l'esprit produit généralement une pléthore de matériaux disparates; l'œuvre d'art, par contre, est un travail de patience et de soin minutieux.

Le talent du rédacteur consistera à choisir, dans cette masse de matériaux, ceux qui sont les plus propres à l'édification de l'œuvre, et à disposer dans l'ordre le meilleur les pensées retenues comme essentielles après criblage.

De cette mise en œuvre, un **plan** naîtra. Encore faut-il que vous l'amorciez judicieusement, sans tension excessive. Vous vous poserez, tout simplement, les questions suivantes : « Qu'écrirai-je en premier lieu ?... Que dirai-je ensuite ?... Et par après ?... Quelle idée laisserai-je pour la fin ?... »

Au moyen de ce petit questionnaire, votre pensée dégagera mieux l'idée conductrice, la ligne générale à laquelle vous rattacherez tout le reste. Elle mettra en ordre les matériaux dans le cadre d'un **plan d'ensemble** qui contiendra les idées dominantes qui forment, en quelque sorte, la charpente, l'ossature de la composition.

Après quoi le rédacteur disposera logiquement, pièce après pièce, les idées accessoires qui prolongeront les idées dominantes. Ce travail le conduira, en fin de compte, à l'élaboration d'un **plan détaillé**, où seront agencées toutes les parties de son développement.

CHOIX DE PLANS SOMMAIRES

Le plan sommaire, ou plan d'ensemble, a pour but de fixer dans leurs grandes lignes les idées dominantes qui apparaissent à la faveur d'un premier examen du sujet.

Cette méthode, dont on trouvera ci-après quelques exemples, convient en particulier à ceux qui pensent d'une façon

tumultueuse, et dont la richesse d'idées est telle qu'ils risquent d'accorder trop d'importance aux détails et de perdre de vue quelque point essentiel.

1. LE PROGRES, SON EVOLUTION, SES LIMITES

I. Le progrès scientifique est incontestable. C'est le plus visible. Il est continu, car c'est celui qui se transmet le mieux.

II. Le progrès matériel est une conséquence du progrès intellectuel. Il devrait s'accompagner d'un progrès moral, qui exige un idéal élevé. Il n'en a malheureusement pas toujours été ainsi : l'enthousiasme des XVIIIe et XIXe siècles pour le progrès a fait place à un sourd mécontentement.

III. Après une courte période triomphante où la civilisation conquiert de nouveaux domaines, après une longue période étale où elle se contente d'exploiter ses conquêtes, vient une période d'appauvrissement, de décadence. Chaque guerre, en particulier, tue une civilisation.

IV. Le progrès matériel est responsable de l'utilisation des découvertes de la science à des fins non pacifiques. Aux époques troublées, où la vie est désorganisée et difficile, en particulier à la suite des guerres, le niveau de la moralité baisse.

V. Dans la vie des sociétés humaines, le progrès, le plus souvent, ne s'acquiert en un point donné qu'au prix des plus douloureuses régressions en d'autres domaines : artistique, moral, etc.

VI. En se répandant à l'excès, une civilisation perd en profondeur une partie de ce qu'elle gagne en étendue. En général, aucune civilisation n'est détruite de l'extérieur sans s'être tout d'abord ruinée elle-même.

VII. Une société, une civilisation ne se détruisent de leurs propres mains que quand elles ont cessé de comprendre leur raison d'être, quand l'idée dominante autour de la-

quelle elles s'étaient naguère organisées leur est devenue comme étrangère. Exemple de l'Empire romain, où le civisme et le patriotisme primitifs avaient disparu.

2. LE GENIE, SA NATURE, SA PRESERVATION

I. Conception que se faisait du génie l'Antiquité : don merveilleux, faveur des dieux. Autre conception : on naît avec du génie, produit de l'hérédité, des milieux, des circonstances; on n'en a ni le mérite ni la gloire : c'est un accident heureux.

II. Le génie est avant tout un don naturel. Il est d'abord une disposition innée à exceller tout de suite dans un ordre particulier de choses (Mozart, Napoléon, etc.).

III. L'hérédité joue : familles de musiciens, de peintres, etc. Le milieu physique et moral n'est pas non plus sans influence. On a surtout observé, à cet égard, l'efficacité de l'influence maternelle : les hommes de génie ont eu pour la plupart des mères excessivement distinguées. Donc, en ce sens, on reçoit le génie.

IV. Pourtant, Buffon a dit : « Le génie n'est qu'une longue patience », ce qui signifie que le génie serait le produit de la volonté et du travail. Buffon confond peut-être, ici, le génie et le talent.

V. Il n'en est pas moins vrai que le génie, pour porter tous ses fruits, doit être soutenu par une volonté énergique et persévérante, par ce que Newton appelait « la pensée patiente ».

VI. S'il n'est pas cultivé, le génie ne jette qu'un rapide éclat et s'obscurcit sans avoir donné tout ce qu'il avait fait espérer. En ce sens, on a le mérite du génie que l'on possède.

VII. Le génie a besoin de discipline ; s'il veut s'affranchir de toute loi, il se perd.

3. LA VIE MORALE, SON INFLUENCE SUR LA REUSSITE MATERIELLE

I. Condition de toute vie morale : se faire un idéal et l'appliquer.
   1° Choix d'un idéal: a) origine variable (tradition, raison);
   b) contenu plus variable encore (solidarité, charité, pureté, etc.).
   2° Respect de la loi imposée par cet idéal (discipline interne).

II. Vertus de caractère exigées par la vie morale :
   1° Courage à attaquer la difficulté (esprit d'initiative, de décision, d'assurance); limite : audace aveugle.
   2° Concentration patiente de l'attention ; limite : obstination stérile.

III. Celui qui s'attaque à une difficulté doit non seulement faire un effort, mais encore courir un risque : le risque d'échouer. La vie morale développe l'audace, l'optimisme raisonné.

IV. La concentration patiente de l'attention oblige à un effort intellectuel pénible.

V. Sans doute ne faut-il pas demander à la rectitude de la vie morale plus qu'elle ne peut donner dans la poursuite du bien-être comme de toute autre entreprise; mais elle met en relief l'importance de la volonté, sans laquelle l'espérance de la réussite serait vaine.

4. LA PITIE, SES EFFETS, SES DANGERS

I. Deux éléments à distinguer dans ce sentiment :
   1° Compassion pour les misères d'autrui;
   2° Désir d'y porter remède et de les soulager.

II. La pitié peut produire de bons effets :
   1° Elle diminue les peines par la part qu'elle y prend;
   2° En se faisant active, elle soulage les peines présentes et elle prévient les peines futures.

III. La pitié peut devenir une prime à la paresse et à l'immoralité. Il y a des gens qui exploitent sans pudeur la charité publique et qui aiment mieux vivre aux dépens d'autrui que de travailler ; il faut se défier des misères qui s'étalent complaisamment au grand jour, parce qu'elles sont, souvent, peu dignes d'intérêt ; il faut dépister, au contraire, celles qui se cachent, qui ont honte de se montrer.

IV. La pitié ne doit pas dégénérer en une sensiblerie excessive, laquelle devient aisément une attitude factice.

V. Il faut se garder de voir, par excès de pitié, plus de mal qu'il n'y en a véritablement, éviter de verser dans le pessimisme systématique.

VI. S'il est nécessaire de cultiver le sentiment de pitié, il faut aussi le régler, comme tous les sentiments, c'est-à-dire le pénétrer d'intelligence.

5. LA DOULEUR, SON ROLE DANS LA VIE HUMAINE

I. La douleur est volontiers signe de perfection : plus la capacité de souffrir est grande chez un individu, plus on peut dire que sa nature est riche (douleurs morales, que l'animal ne soupçonne pas; douleurs du savant et de l'artiste, méconnues du vulgaire).

II. La douleur consacre le prix du plaisir : un plaisir continu se perdrait dans l'indifférence.

III. En nous avertissant qu'un désordre s'est produit dans notre constitution physique ou psychique, la douleur peut être un stimulant de l'activité. Pour écarter la douleur, l'homme médite, travaille, devient inventif (médecine, chirurgie, vaccins, etc.) ; le travail permet aussi d'oublier une douleur morale, une infirmité physique.

IV. La douleur engendre les vertus de charité et de compassoin, surtout lorsqu'on a soi-même souffert ; elle rapproche les hommes, leur donne un sentiment plus net de leur solidarité.

V. Elle trempe le caractère, élève l'âme, mûrit l'homme, hâte l'avènement de la personnalité.

VI. En dehors de son rôle éducatif, l'utilité essentielle de la douleur est de nous obliger à nous recueillir, de nous apprendre à nous découvrir.

6. LE PRECEPTE ANTIQUE : « CONNAIS-TOI TOI-MEME » SA VALEUR PSYCHOLOGIQUE ET MORALE

I. En énonçant ce précepte, Socrate rompait avec la philosophie qui l'avait précédé et qui s'occupait uniquement de la nature extérieure. Il estimait que le seul objet de la connaissance humaine devait être l'homme intérieur : « Connais-toi toi-même, et tu connaîtras l'univers et les dieux ».

II. Socrate pensait que l'homme renferme en lui-même tous les secrets des phénomènes de la nature (lois qui les régissent, énergie qui les anime), parce qu'il est, à la fois, matière et pensée, instinct et raison.

III. La connaissance des choses extérieures, la science, est une occupation aussi noble qu'utile, puisqu'elle forme l'intelligence et permet de voir plus clair dans le monde où on est appelé à agir; mais au point de vue moral, rien n'égale la connaissance de soi-même.

IV. Se connaître soi-même, c'est :

1° Avoir conscience de sa nature de créature raisonnable et libre, et, par là, mieux se préparer à ne rien faire qui puisse diminuer ou compromettre la dignité humaine;

2° Avoir le sentiment de sa valeur personnelle, de ses qualités, et, dès lors, avoir plus de confiance en soi;

3° Avoir le sentiment de ses défauts et de ses vices, pour mieux s'en corriger.

V. Pour se connaître, il faut analyser de façon approfondie et permanente sa propre activité psychologique : idées,

sentiments et actions. Chacune de ces manifestations doit être étudiée dans ses causes, ainsi que dans ses conséquences, proches ou lointaines, de manière à nous renseigner sur nos tendances naturelles et sur nos dispositions acquises.

VI. L'homme qui parvient à se connaître peut mettre de l'harmonie et de l'unité dans sa conduite. Il peut suspendre l'exécution de ses résolutions jusqu'à ce qu'il en ait apprécié la valeur morale, puisqu'il connaît les causes profondes qui déterminent ses actes.

DU PLAN SOMMAIRE AU PLAN DETAILLE

Une fois le plan sommaire établi, il reste à l'étudier pour le modifier, le compléter, en nouant les rapports les plus logiques entre les idées secondaires et en veillant à ordonner de la meilleure façon ces idées selon leurs subdivisions.

En principe, chaque subdivision des idées secondaires doit être charpentée, équilibrée, et comporter, si possible, elle-même une introduction et une conclusion.

Il est pratique d'indiquer, en marge du plan, le développement prévu pour chacune des grandes divisions du sujet : par exemple, dix lignes, quarante lignes..., de manière à ne pas donner à certaines parties une ampleur excessive au détriment des autres. Le déséquilibre qui en résulterait mettrait le lecteur mal à l'aise. Par contre, celui-ci sera satisfait si l'ouvrage lui donne une impression d'ordre dans la distribution des parties, d'aisance et de proportion dans les rapports de ces parties avec l'ensemble.

MANIERE D'ETABLIR UN PLAN DETAILLE

Le candidat à l'épreuve de composition française doit s'entraîner à préparer des plans. Ceux-ci seront élaborés suivant un schéma qui sera explicitement indiqué dans l'énoncé même du sujet, ou qui résultera implicitement du texte proposé, ou que l'on empruntera à un schéma classique, donné ou appris.

Soulignons de nouveau que le plan détaillé et ordonné a pour but de conduire à une composition cohérente, dont toutes les parties soient solidement rattachées au point essentiel. Dès lors, il n'y a pas lieu, au cours de la mise au point de ce plan, de se préoccuper outre mesure de la forme extérieure, du style de cette esquisse.

De même, il n'est pas absolument indispensable d'arrêter d'emblée tous les détails secondaires du plan : trop de précision risquerait d'entraîner une dépense excessive d'énergie, au détriment du « souffle » de la rédaction qui viendra (1).

Comment, pratiquement, vous y prendrez-vous, devant votre feuille blanche, pour établir le plan détaillé du sujet que vous avez à traiter?

Voici le procédé que, pour vos premiers essais, nous vous conseillons d'adopter. Il consiste à diviser la feuille où va s'inscrire votre plan en quatre colonnes, portant les rubriques ci-après :

Idée générale	Idées dominantes	Idées secondaires plus importantes	Idées secondaires accessoires

Dans ces différentes colonnes, vous porterez les indications suivantes :

1° Dans la première colonne, le résumé de l'idée maîtresse dégagée;

2° La deuxième colonne énumérera, dans leur succession logique, les grandes divisions du sujet, en les plaçant sous des titres numérotés en chiffres romains : I. — II. — III. — IV.

(1) Le chapitre VII du présent ouvrage est consacré intégralement à l'exposé de plans détaillés de composition française, plans présentés à titre d'exemples.

Cette énumération comportera une seule phrase pour chaque titre, correspondant à une idée dominante.

3° Dans la troisième colonne, on distinguera par des litterae : a), b), c), d)... les subdivisions correspondant à chacun des titres précédents;

4° Dans la quatrième colonne, on précisera par des chiffres : 1. 2. 3. 4... les idées accessoires destinées à fournir les développements partiels correspondant à chacune des subdivisions de la troisième colonne.

Ces diverses nomenclatures ne doivent pas revêtir la forme de phrases complètes, définitivement élaborées ; elles peuvent plus utilement s'exprimer en courtes formules, l'essentiel étant, répétons-le, d'assurer un groupement aussi logique que possible des idées et éléments de la composition.

En principe, chaque titre accessoire doit correspondre à un alinéa dans la composition ; ces alinéas, sans être de longueur égale, se feront équilibre autant que possible ; sinon le sujet apparaîtrait mal composé, mal équilibré ; un excès de symétrie est cependant à éviter.

Il convient de ne pas multiplier à l'excès les divisions et les subdivisions : le plan doit pouvoir être embrassé d'un seul coup d'œil, comme les grandes lignes d'un paysage.

CONSEILS DIVERS POUR ELABORER UN PLAN

Les règles particulières de la mise en ordre des idées varient suivant la nature du sujet et selon le but que le rédacteur se propose.

— Pour intéresser, pour impressionner, par un exposé ou par un récit, la disposition des idées ne comporte pas de règles fixes : c'est affaire d'intelligence et de bon goût.

— Pour raconter simplement un fait, on dispose les idées en trois groupes :

a) **l'exposition,** qui présente le lieu de la scène, les acteurs et le but qu'ils se proposent;

b) **le nœud** de l'action, au cours duquel les personnages, par suite des circonstances, ou de leurs passions, ou d'une cause quelconque, rencontrent des difficultés qui les éloignent ou des facteurs qui les rapprochent du but ;

c) **le dénouement,** dans lequel l'action se termine, le nœud est tranché, par quoi l'esprit du lecteur, tenu quelque temps en haleine, est satisfait.

— Pour disserter, pour soutenir une discussion d'idées, on commence par séparer nettement les données qui s'opposent, celles qui ressortissent à des thèses antagonistes : pour et contre, et l'on se borne à mettre en opposition les trois ou quatre idées principales; souvent, deux suffisent.

Quel que soit le sujet à développer, il est indispensable d'ordonner le travail de manière que l'intérêt aille croissant. Il ne faut pas tout dire d'une seule traite; il faut garder quelque aliment pour la fin : aboutissement du récit, signification morale des faits, argument décisif qui emportera la conviction.

Dans un sujet de critique, le plan doit apparaître d'une façon assez précise, et le développement posséder la vigueur d'une démonstration. Il faut faire la preuve que l'on a réfléchi, que l'on suit une méthode, ne pas se disperser, affronter l'une après l'autre chacune des difficultés.

SOUCIEZ-VOUS DES TRANSITIONS

Pour établir un lien logique entre les différentes parties de l'exposé, veillez à placer à la fin de la phrase ou du paragraphe l'idée qui a le plus de rapport avec ce qui suit. Il s'agit d'assurer à la pensée du lecteur un flux régulier et sans heurts.

Lorsque la composition se divise naturellement en plusieurs parties, on doit s'efforcer de lier les différents points par des transitions, tirées moins des artifices de langage que du fond même du sujet, et aussi de synthétiser dans une

conclusion générale bien tournée la conclusion particulière de chacune des parties du développement.

C'est par ces procédés qu'on apporte, dans un texte en apparence décousu, l'unité indispensable à toute composition : on glisse d'un point au point suivant sans choc désagréable, et on incite ainsi le lecteur à fixer davantage son attention sur le revêtement extérieur de l'idée, c'est-à-dire sur la forme, sur le style.

Pour passer du fond à la forme par le moyen de transitions convenables, il faut considérer que la bonne ordonnance des matériaux dépend d'un travail de l'esprit préliminaire à l'opération d'écrire ; par contre, l'excellence de la forme s'obtient soit par une opération postérieure à la recherche, au choix et au classement des idées, soit par une revision attentive des mots et des phrases.

Les phrases — répétons-le — doivent se lier, non par des charnières factices, mais par la logique de l'idée ; elles doivent marcher côte à côte sans jamais avoir l'air d'être assemblées par des liens artificiels, par des « ficelles ». Autant de qualités que l'œuvre devra à la cohérence et à la sûreté du plan élaboré pendant la phase de gestation.

38. Le développement logique du sujet à traiter

Le travail préparatoire — travail de **pensée**, essentiellement — se résume en trois opérations : a) bien comprendre ; b) bien sentir, ou bien juger, ou bien penser ; c) bien exposer.

En tout développement, il faut dire peu, mais bien ; être précis ; n'exposer que l'essentiel ; savoir proportionner les développements successifs, compte tenu du temps dont on dispose.

Pratiquement, il s'agit souvent de construire, avec les matériaux que l'on aura choisis, une rédaction d'environ quatre pages, bien composées, bien ordonnées.

On n'a généralement pas le loisir de faire un brouillon

entièrement rédigé ; le mieux est donc d'établir un plan aussi complet que possible et de s'y conformer.

Ce plan pris comme guide, les phrases de l'exposé viennent sous la plume, pressées, abondantes : on les note au plus vite ; s'il se présente une idée complémentaire, on la saisit au vol, et on l'intercale à sa place **dans le plan,** quitte à la reprendre plus tard.

On ne demande pas au candidat d'épuiser le sujet, mais seulement de montrer qu'il sait être clair, qu'il possède de l'ordre, de la correction, un jugement sain, du bon sens et l'esprit logique. Apparaître ordonné, correct, méthodique, consciencieux, original si possible, c'est là le secret d'une bonne note.

DEFAUTS A EVITER DANS L'AMPLIFICATION DU SUJET

Ces défauts sont les suivants :

1° **Les digressions**, qui s'attardent à des détails étrangers au sujet ;

2° **Les exagérations,** qui exaltent ou dénigrent outre mesure les personnes, les idées ou les choses ;

3° **Les redondances,** qui multiplient les détails inutiles, répètent les mêmes idées ou les mêmes tours, sans rien ajouter à la clarté, à l'intérêt ou à la force de la pensée ;

4° **Les longueurs**, qui tendent à épuiser le sujet, à vider la question sans omettre aucune circonstance, sans laisser aucun aliment à la découverte personnelle du lecteur.

Cette insistance à vouloir tout dire ennuie et blesse. Elle ennuie, parce qu'elle n'apprend rien d'important, et qu'elle sature l'esprit, toujours avide de nouveauté ; elle blesse, parce qu'elle semble supposer un manque d'intelligence chez le lecteur. Il faut savoir s'arrêter au point exact où l'effet voulu a été produit.

D'une façon générale, les défauts de l'exposé sont le manque de précision et de netteté.

A. FAIBLESSE DE L'INTRODUCTION

Souvent, l'introduction est absente : on se lance dans le développement, dans la discussion, sans avoir rien expliqué ni posé.

Parfois, l'on se trouve en présence d'un début embrouillé, d'un démarrage laborieux, qui n'a rien à voir avec le sujet.

Or il sied de ne jamais oublier que le lecteur est censé ignorer le sujet et que, dès les quatre ou cinq premières lignes, il a besoin de savoir ce qu'on va lui décrire, raconter, expliquer ou prouver.

L'introduction, brève et naturelle, doit expliquer le texte du sujet, poser nettement la question : faute de quoi on manque d'une base solide, on erre à l'aventure.

Voici un relevé des erreurs ou maladresses commises le plus généralement dans l'introduction :

a) En guise d'introduction, on se borne à répéter le texte du sujet ; l'introduction est alors réduite à une simple présentation, tout à fait insuffisante.
Une bonne introduction est courte ; mais elle doit, autant que possible, piquer l'attention du lecteur par l'évocation d'une idée générale, ou encore le mettre en face du problème particulier à traiter.

b) On se contente d'exposer quelques vues générales sans référence précise à l'objet. Pareille introduction « passe-partout » ne conduit à rien : elle ne pose pas le sujet.
Il faut partir, dans la plupart des cas, d'une idée générale claire, connue, qui englobera le sujet sans trop s'éloigner de celui-ci ; sinon, l'introduction, pour ingénieuse qu'elle soit, manquera de naturel.

c) Le travail débute par une biographie de l'auteur de la pensée ou de la maxime à développer, avec l'intention d'expliquer ses idées par certains traits de son caractère ou de son œuvre. De telles explications ne peuvent trouver place que dans le corps du sujet. L'introduction n'a rien de commun avec une notice biographique.

d) On fait l'historique de la notion à préciser, et, ce faisant, on omet de poser exactement le sujet. Une telle étude n'est pas non plus à sa place dans l'introduction.

e) Au lieu de réfléchir au problème posé et aux solutions qu'il comporte, on commence par une **définition**, qui est précisément la fin, le terme auquel doit aboutir l'effort d'analyse.

Il est rare qu'une définition puisse être réellement utile pour introduire le sujet et en orienter le développement. La composition doit être, au contraire, orientée vers la définition, de manière que celle-ci constitue la conclusion à laquelle aboutit le débat.

Si l'on veut partir d'une définition, ou bien celle-ci sera de pure forme : et elle n'apparaîtra, par suite, d'aucune utilité ; ou bien on lui aura donné tel sens, telle tendance, et elle constituera dès lors une prise de position, une réponse implicite à la question posée, ce qui diminuera l'intérêt des développements ultérieurs. C'est pourquoi il faut éviter de mettre en avant une définition en guise d'introduction.

La bonne introduction, brève, simple et directe, doit conduire d'emblée la pensée du lecteur vers le sujet. Partant d'une idée générale familière ou d'un fait connu, elle s'oriente, en trois ou quatre phrases alertes, vers la question posée, qu'elle annonce et situe soit par travail d'approche, soit par limitation, soit par opposition.

Dans la plupart des cas, il est aisé et habile de rédiger l'introduction quand la composition est terminée, ou lorsque le plan est forgé ; à ce moment, on sait exactement où l'on va, comment on organisera le développement. Par contre, si on rédige prématurément l'introduction, si on cherche dès le début à lui donner une tournure définitive sans être parfaitement conscient de la nature et des limites du problème posé, l'introduction risque d'être vague, vide de sens, voire d'orienter le développement dans une mauvaise direction.

B. MANQUE DE PRECISION DANS L'EXPLICATION DU TEXTE

Le texte est répété ou repris par délayage du contenu, mais les idées dominantes ne sont pas dégagées, de sorte que la rédaction pèche par défaut d'analyse ou par manque de synthèse : dans le premier cas, on se trouve devant un bavardage inutile ; dans le second cas, on a affaire à une dissection du sujet sans démonstration, sans argumentation.

C. DEVELOPPEMENTS TROP GENERAUX

Le manque de précision apparaît sous forme de généralités vagues ou de digressions inopportunes, alors que chaque développement partiel devrait revenir au texte de l'énoncé, de manière à faire avancer la discussion.

La discussion est parfois absente, bien qu'il soit maladroit de l'esquiver, alors même qu'on adopterait la façon de voir de l'auteur du texte à commenter.

Le rédacteur peut se rallier à l'opinion de l'écrivain, de l'historien, ou du moraliste, mais il ne peut taire ses réactions personnelles, négliger le point de vue qu'il désire lui-même mettre en valeur ou la thèse à laquelle il s'est rangé.

D. MAUVAIS RAISONNEMENTS ET JUGEMENTS ERRONES

On se trompe, dans le cours de la discussion, parce qu'on mésuse des facultés d'observation et de critique.

Raisonner, c'est établir des rapports. **Mal raisonner**, c'est glisser vers une **fausse déduction**, introduire un sophisme. **Mal juger**, c'est s'égarer sur la route d'une **fausse induction**, commettre une erreur de jugement.

Il est rare qu'on se trompe en déduisant les conséquences d'un principe ; tandis qu'on se trompe fréquemment sur les PRINCIPES d'après lesquels on raisonne, parce qu'on fait de fausses inductions : **on commet plus d'erreurs de jugement que de vrais sophismes.**

Les principales causes d'erreur de jugement sont l'ignorance, la précipitation et la passion.

— 1° **Ignorance :** on prend pour cause ce qui n'est pas en cause ; on tient pour acquis ce qui est en question ; on prouve autre chose que ce qui est en question.

— 2° **Précipitation :** on ne considère pas assez toutes les manières dont une chose peut arriver, dont une chose peut être ; on juge d'une chose d'après ce qui ne lui convient qu'accidentellement, par occasion ; autrement dit, on généralise à tort.

— 3° **Passion :** on s'égare par orgueil, par haine, par esprit de parti ; on se laisse influencer par des préventions, par des préjugés de famille ou de race.

Il faut avoir le sens de la mesure, de l'équité, des nuances ; être pondéré dans ses jugements ; ne pas pousser les conclusions à l'extrême ; ne pas tendre vers l'absolu. Rien n'est simple : les circonstances, les choses, les êtres et les mobiles qui font agir sont infiniment complexes.

Il importe d'éviter les contradictions. Les plus dangereuses sont les contradictions différées, celles qui n'apparaissent pas immédiatement, mais qui se manifesteront plus tard dans une autre partie du texte. C'est là un écueil particulièrement dangereux pour le rédacteur non averti.

E. MANQUE DE NETTETE PAR DEFAUT D'EXEMPLES

L'emploi des exemples est une conséquence du rôle que doit jouer le raisonnement inductif dans la composition; mais il faut établir une véritable analogie entre le fait ou la chose à démontrer et les raisons qu'on cite à l'appui du fait ou de la chose.

Les exemples doivent être liés logiquement au sujet; ils ne doivent pas être à côté de la question : d'où la nécessité de bien interpréter les faits et d'en saisir les rapports exacts.

F. CONFUSION DANS LES DEVELOPPEMENTS PARTIELS

L'idée maîtresse du paragraphe est mal exprimée, ou elle apparaît mal, alors qu'elle doit être exposée nettement au début du paragraphe, puis développée.

Plusieurs idées se mêlent dans le même développement : le lecteur cherche la fin du paragraphe sans la trouver; il s'irrite d'avoir à distinguer les différents points du sujet et de devoir reconstruire un plan qui devrait lui sauter aux yeux.

G. INCERTITUDE DE L'ALLURE GENERALE DE L'EXPOSE

L'explication est souvent mélangée avec la discussion, de sorte qu'on ne peut distinguer si le rédacteur parle en son nom personnel, ou s'il expose la pensée de l'auteur du texte.

D'autres fois, on soutient successivement les deux thèses sans prendre position, ou bien l'on affirme seulement son point de vue dans les dernières lignes de l'exposé.

COMMENT PREVENIR LES DEFAUTS DE L'EXPOSE

Pour vous prémunir contre les défauts habituels dans les sujets d'exposition et les sujets de critique, vous vous inspirerez utilement des conseils ci-après :

— **S'agit-il d'apprécier un auteur littéraire,** vous vous efforcerez de sortir de la banalité, de peindre d'une façon vivante un caractère et un esprit, d'enlever le tableau par des oppositions d'ombres et de lumières.

Un auteur est un homme qui communique ses pensées, ses émotions, dans un style personnel, suivant une ligne particulière de recherches, selon tel genre. Il faut donc étudier successivement l'homme, son style, le ou les genres littéraires choisis par l'écrivain pour exprimer ses idées et ses sentiments.

Appliquez-vous à faire connaître l'auteur, à l'éclairer par ses origines, par les circonstances de sa formation intellectuelle et morale, par les luttes qu'il a soutenues, par les réactions de l'opinion au sujet de son œuvre, par le jugement de la postérité.

— **S'agit-il d'une dissertation,** d'une discussion d'idées, efforcez-vous d'être simple et clair; ne mélangez pas l'explication du texte à commenter avec la discussion de l'idée

maîtresse ou des idées essentielles qui s'en dégagent. Pour permettre au lecteur de faire, dans chaque cas, la distinction entre la réalité et la fiction, entre le certain et le probable, d'une part, et le possible, d'autre part, évitez d'amalgamer dans un même alinéa, réflexions personnelles, données authentiques et éléments de fait.

Si vous êtes amené à examiner plusieurs opinions différentes, prenez soin de le faire à part, en utilisant un ou plusieurs alinéas séparés.

— **Quel que soit le sujet,** efforcez-vous toujours de faire œuvre originale, intéressante, en développant le sujet à partir d'une ligne tirée d'impressions, de méditations, de souvenirs personnels, au lieu de le délayer au hasard de la fantaisie.

Ne cherchez à paraître original que dans les limites du naturel : rien ne sonne plus faux qu'une originalité d'emprunt.

— **Apportez un soin particulier à l'introduction.** Celle-ci comprendra :

a) Une ou deux phrases proposant le sujet d'une manière ingénieuse ;

b) Une phrase énonçant le sujet d'une façon générale ;

c) Une phrase énumérant les différents points du sujet, s'il y a lieu.

La dernière phrase évoquera la méthode mise en œuvre, en donnant un aperçu de l'ordre dans lequel vont se succéder les paragraphes, les points traités. Cette phrase finale n'est pas indispensable ; elle serait déplacée dans un récit, où il ne faut pas laisser deviner dès le début quel sera le dénouement.

— **Ne vous croyez pas obligé de forger des transitions** si celles-ci ne se présentent pas naturellement à l'esprit : elles seraient factices et déplaisantes.

Un développement terminé, on abordera simplement le suivant. S'il n'y a pas de liaison entre les deux idées qui se

succèdent, il ne sert à rien d'en établir une artificielle; s'il y a un rapport, il ressortira de lui-même.

Il est inutile d'user de subterfuges pour jeter un pont entre deux idées : dans la plupart des cas, mieux vaut prévoir un alinéa, afin de reposer l'esprit du lecteur.

— **Ne vous réfugiez jamais dans l'abstraction ;** éclairez l'argumentation, illustrez le jugement par des exemples empruntés au domaine des choses concrètes et vivantes.

— Tout en menant votre développement, **ne perdez pas de vue le plan de détail,** de façon à donner une importance égale — c'est-à-dire à peu près le même nombre de lignes — à chacune des parties du développement.

39. Travail de la forme et élaboration du style

Les préparatifs envisagés jusqu'à présent constituaient une affaire de réflexion, de pensée, de jugement. Ils n'étaient pas directement liés à la technique du style, au mécanisme de la chose écrite. Ils appartiennent à cette phase ou à ces phases du travail de réflexion où la plume cesse de courir pour laisser à la méditation le rôle prédominant.

Maintenant, il s'agit d'exprimer avec art les idées retenues et de les développer dans l'ordre — judicieux, nous voulons le croire — que nous avons adopté, en usant à cet effet d'un style correct qui exclue toute expression vulgaire ou affectée.

Bref, les idées que la réflexion vous a fait trouver et assembler, vous allez vous efforcer de leur donner la forme requise. Vous tâcherez, en choisissant vos mots, vos tournures et vos phrases, de rendre au mieux votre pensée ou vos impressions.

ELEGANCE ET FINESSE

Le travail de la forme consiste à éviter les fautes de style, les maladresses, de façon à écrire avec élégance et, si possible, avec finesse.

L'élégance s'obtient par l'emploi d'expressions châtiées, gracieuses, imagées, à l'exclusion de mots plats ou abstraits. Elle suppose un usage discret des pronoms relatifs, qui alourdissent la phrase, des adverbes en - **ment**, des participes présents, des imparfaits du subjonctif, des cascades de formes infinitives ; elle requiert une judicieuse répartition des compléments.

La finesse est une élégance délicate, à la fois par la qualité de l'esprit et le choix de l'expression. Elle consiste à saisir les rapports subtils entre les idées et à les exprimer adroitement, sous forme de suggestions, d'indications, sans insister plus qu'il n'est nécessaire.

Une habile finesse ménage la susceptibilité du lecteur et lui procure le plaisir de découvrir certaines faces du tempérament intellectuel de l'écrivain.

Toutefois, l'abus de l'élégance peut constituer une maladresse qui enlève au style la force et la grâce, en provoquant l'afféterie, le manque de naturel.

Elégance et finesse du style n'ont de prix qu'autant qu'elles sont spontanées ; elles doivent résulter, avant tout, de la sincérité.

40. Moyens d'améliorer le style d'une composition

Dans toute composition française, la forme est appréciée au même titre que le fond ; aux examens, elle compte pour beaucoup dans la note globale. C'est pourquoi il ne faut négliger aucun moyen matériel d'amender ou de perfectionner son style.

On y parviendra si on s'attache à suivre les recommandations ci-après :

A. REDACTION PROPREMENT DITE

1° Comprenez bien, d'abord, et clarifiez, au besoin, votre pensée. Formez chaque phrase dans votre esprit, en vous figurant que vous avez en face de vous un interlocuteur.

Parlez, en quelque sorte, votre rédaction ; et puis, couchez sur le papier les phrases toutes formées.

2° Soyez simple, soyez vous-même : rien ne rend impuissant comme l'ambition de faire plus qu'on ne peut.
Chacun de nous a dans l'esprit, comme dans le ton, comme dans la démarche, quelque trait qui lui est particulier, qui le distingue des autres ; ce trait, mettez-le en lumière, voire embellissez-le, sans chercher à le dissimuler, à l'altérer ou à le forcer.

3° Variez votre style : sinon, votre composition sera monotone, alors même que vous y auriez versé richesse et couleur à profusion. Dans une composition, comme dans une peinture, il faut des ombres ; tout ne doit pas être lumière.
Le style doit être à l'image de l'action : par exemple, vif et pressé si l'action est rapide. Employez le plus possible le présent de l'indicatif, et parfois l'infinitif de narration ; servez-vous, au besoin, du passé pour l'exposition du sujet ; mais n'oubliez pas que le présent s'impose pour tout ce qui est description ou récit.

4° Allégez les phrases, recourez aux images, soignez les transitions. S'il s'agit de courtes transitions mécaniques comme on en rencontre souvent dans les études administratives ou les rapports, placez-les, selon le sens, à la fin d'un paragraphe ou au commencement du suivant. De toute façon, ayez soin de dissimuler les soudures entre les idées ; ne les montrez que s'il est indispensable qu'elles apparaissent. Les bonnes phrases n'ont pas besoin d'être boulonnées : elles font bloc.

B. TRAVAIL DE PREMIER JET

1° Si vous réussissez à écrire convenablement du premier jet, vous pouvez vous dispenser de faire un brouillon complet dont vous auriez à reviser tous les termes, ce qui entraîne une perte de temps.

En ce cas, ne faites de brouillon que pour l'introduction et pour la conclusion, de manière à bien débuter et à finir en beauté, la dernière impression étant prédominante : fâcheuse, elle pourrait effacer celle d'un début brillant.

Si vous êtes arrêté par un développement difficile, procédez à quelques essais sur une feuille blanche ; la bonne voie trouvée, reprenez la copie, et continuez jusqu'au prochain obstacle.

2° Certains rédacteurs, et non des moins capables, ne peuvent se dispenser de faire un brouillon complet, qui constitue pour eux le travail de premier jet ; ce travail terminé, ils le corrigent en supprimant des passages entiers s'ils l'estiment nécessaire.

Si vous faites un brouillon complet, gardez la place pour les corrections, laissez de grandes marges, espacez les lignes ; ne craignez pas de raturer votre brouillon : les fréquentes ratures indiquent le désir d'amendement, et ce désir appelle le succès.

On est toujours étonné de la quantité de feuilles de papier que des écrivains de talent ont remplies avant de se décider à publier quelques pages. Fénelon a laissé onze manuscrits du « Télémaque », raturés et corrigés de sa main.

3° D'une façon générale, dans le travail de premier jet, contenez votre impatience, évitez toute précipitation. Tendez constamment votre attention vers le but que vous vous proposez, vers la vérité que vous désirez démontrer, vers la résolution que vous voulez inspirer, vers l'effet que vous prétendez produire. Veillez à ce que vos expressions ne donnent pas un tour trop catégorique à votre pensée.

C. CORRECTION DU TRAVAIL DE PREMIER JET

1° Votre brouillon terminé, prenez le temps de le relire au moins deux fois, afin de vous assurer :

a) que rien ne manque au point de vue des idées et de leur disposition ;

b) que la forme est claire, nette, précise ;

c) que la propriété ou l'élégance des termes est respectée.

2° Lors de la première lecture de votre brouillon, évitez les additions à votre texte ; efforcez-vous, au contraire, de raturer beaucoup. Tâchez d'être clair, précis, naturel, de vous exprimer avec le minimum de mots possible.

a) Effacez ce qui n'ajoute ni lumière ni mouvement, ni grâce ni pensée, tout ce qui ne va pas droit au but.

b) Ajoutez les idées et les mots nécessaires pour compléter la pensée, pour l'expliquer, l'adoucir ou la corroborer.

c) Modifiez ce qui pourrait sembler inexact, exagéré, ce qui serait forcé ou prétentieux.

d) Remplacez les mots impropres, changez les tours incorrects, rectifiez ce qu'il y aurait de douteux ou d'approximatif dans l'expression.

N'hésitez pas à supprimer les généralités vagues, les passages ou même les paragraphes qui pourraient être taxés d'inutiles.

3° Au cours de la deuxième lecture du brouillon, occupez-vous principalement du style : répétitions de mots ; phrases incorrectes ; abus des conjonctions ET, QUE, et des formes en **-ant** et **-ment** ; verbes conjugués à des temps différents ; épithètes inutiles ; phrases trop étirées, que vous diviserez en deux ou trois de longueur moyenne ; phrases trop courtes à étoffer.

D. MISE AU NET DE LA COPIE ET REVISION FINALE

Ne négligez pas le côté matériel du travail : il est capital en raison de son effet psychologique sur l'esprit du lecteur, éventuellement du correcteur, lequel apprécie une écriture lisible, une disposition claire et ordonnée des paragraphes, une ponctuation correcte.

Aérez votre texte ; allez à la ligne pour marquer la suite des idées d'un alinéa à l'autre ; passez une ligne pour signaler le passage d'un point à l'autre du plan, et pour que l'ordonnance du travail apparaisse mieux aux yeux du lecteur.

Profitez de la revision finale pour dépister les dernières fautes d'orthographe, l'accentuation (accents omis ou mal placés), les mots douteux, les infractions aux règles grammaticales.

Apportez un soin minutieux à la ponctuation : correcte et précise, elle témoignera de la netteté de votre esprit ; celui qui vous lira vous comprendra plus facilement, il respirera à l'aise, il sera favorablement disposé à votre égard.

41. Conseils pratiques

A. COMPREHENSION DU SUJET

Le sujet de la composition n'est pas toujours clairement posé. Le danger est alors de s'en écarter nettement, de papillonner, de négliger la question essentielle.

Retenez bien que le libellé du sujet doit être lu avec attention, que le sens de chaque mot, dans ce libellé, doit être soigneusement pesé, pour éviter toute mauvaise interprétation du texte.

Gardez constamment sous les yeux le texte qui vous est proposé, de crainte de vous laisser dévoyer en traitant des points intéressants en eux-mêmes, certes, mais qui n'ont avec le sujet que des rapports lointains.

Lorsqu'on vous demande de commenter une pensée, ne prenez pas ce mot dans le sens étroit d'une explication qui se réduirait, trop souvent, à une simple paraphrase.

Prenez soin de ne pas vous égarer, de bien situer le débat, de le limiter, de ne pas développer des points qui ne sont pas en discussion. Sachez écarter les idées qui appartiennent à des sujets voisins, mais différents.

B. RECHERCHE DES IDEES

Evitez d'employer des arguments faibles, d'avancer des affirmations incontrôlables. Ne prenez pas les fruits de votre imagination pour des arguments positifs. Ne prêtez pas à l'auteur, pour mieux le combattre, des intentions qui ne sont pas les siennes.

Rejetez les phrases banales, les formules boursouflées qui dissimulent mal l'indigence de l'idée. Ne vous attardez pas aux lieux communs. Insistez sur ce qui est neuf, délicat, personnel.

Surveillez l'exactitude des citations et faites en sorte qu'elles aient un rapport direct avec le sujet à traiter. En dehors des citations tirées d'ouvrages. classiques ou très connus, indiquez la référence avec quelque précision, ou, tout au moins, nommez l'auteur et donnez le titre de l'ouvrage.

C. COMPOSITION

Ne confondez pas une dissertation avec un exercice de rhétorique, où la pensée d'un auteur est simplement paraphrasée ou commentée. N'oubliez pas qu'une **dissertation** tend toujours à poser un problème et à le résoudre par le moyen d'arguments organisés en un **raisonnement** ou **débat**, qui a pour but d'apporter des critiques et des compléments à la pensée de l'auteur.

Pour donner à la composition l'unité nécessaire, organisez votre analyse à partir d'une **idée directrice** vers laquelle vous ferez converger toutes les données dont vous disposez. Pour faire concourir à un effet d'ensemble les caractères que vous avez découverts, ne les présentez pas les uns à la suite des autres sans lien logique. Ne vous laissez pas guider par des intuitions hasardeuses. Acheminez méthodiquement votre pensée vers la conclusion que vous avez choisie.

Ne compromettez pas l'unité de votre composition en

adoptant une division du développement qui ne correspondrait pas à la nature de la question posée.

— Proscrivez, en général, le **je, le moi.** Une dissertation est un débat d'idées, non un récit ou une profession de foi. Elle doit garder un ton objectif ; ne vous mettez pas en scène ; restez dans la pénombre.

— N'introduisez pas dans la dissertation des « ficelles », telles que : « Cette conduite, pourrons-nous la tenir ? Oui, sans doute... ». Ce sont là procédés qu'il vaut mieux laisser aux gazetiers.

— Ne commettez pas la maladresse d'insister sur les précautions que vous prenez ou sur les difficultés que vous éprouvez : « Tout d'abord, afin de limiter le sujet... », ou : « Nous allons essayer de ruiner cette objection... ». Les phrases de ce genre trahissent la puérilité et, de surcroît, elles coupent le rythme du développement et risquent d'agacer le lecteur.

D. VOCABULAIRE

— N'alourdissez pas votre style par l'abus de locutions passe-partout, telles : **pour autant que, en tant que, de par, à même de,** etc. On peut presque toujours les remplacer par des tournures plus alertes, moins prétentieuses.

— Proscrivez les mots **cela, chose,** le verbe **faire** (là, du moins, où il est évitable) et, autant que possible l'expression **il y a.** Cette discipline vous obligera à chercher le mot juste, à préciser votre pensée ; elle enrichira vos moyens d'expression.

— Certains sujets doivent être traités sur un ton aisé, dégagé, et la discussion même doit conserver de la grâce. Dans ce cas, évitez les développements lourds, embarrassés, l'emploi de mots trop savants ou trop abstraits.

— Pour la dissertation, adoptez le ton **soutenu,** aussi éloigné de la négligence que de l'enflure.

— Donnez à votre style de la tenue, de la dignité, du sérieux, mais aussi du naturel, par un langage simple et aisé. Ne vous exposez pas au reproche de la **vulgarité** ni de l'**emphase.**

E. REGLES DE GRAMMAIRE

— Ne gâtez pas, par une orthographe défectueuse, l'impression favorable que votre composition pourrait produire.

— Efforcez-vous de respecter les règles de la concordance des temps. Si vous avez un doute, ou si la phrase vous apparaît pédante, modifiez-en la construction.

— Veillez à la symétrie dans la construction des phrases.

— Ne négligez pas la ponctuation, qui fait partie des règles de l'art d'écrire, sinon le lecteur sera obligé de rétablir, au moins par la pensée, la ponctuation que vous avez omise; et cet effort supplémentaire qu'il doit fournir ne sera pas porté à votre crédit.

F. PRESENTATION DE LA COMPOSITION

— Ne présentez pas un travail trop compact, qui créerait chez votre lecteur une impression de confusion. Aérez votre texte; c'est un moyen tout extérieur d'introduire de la clarté dans les idées.

— Rédigez par alinéas, chacun de ceux-ci étant le développement d'une idée distincte. Respectez l'homogénéité de chaque alinéa ; n'y mélangez pas des idées différentes.

— Lorsque vous passez à une idée nouvelle, allez à la ligne, chaque alinéa devant correspondre à une subdivision du plan.

— Si votre composition est bien ordonnée, vous devez pouvoir, sans hésiter, mettre un sous-titre marginal en face de chacun des alinéas.

— Ne fixez pas arbitrairement la longueur des alinéas. Certains peuvent se réduire à quatre ou cinq lignes; d'autres peuvent en avoir quinze ou vingt, rarement davantage.

G. EXECUTION DU TRAVAIL

— Gardez votre **sang-froid** pendant la durée de la composition. Ne vous laissez pas intimider par le sujet : le seul danger réel serait de le comprendre de travers.

— Envisagez sous divers angles la question à traiter, afin de bien en **appréhender le sens ;** et quand vous êtes sûr de ne pas vous égarer, allez de l'avant dans la direction que vous avez choisie, sans vous attarder en vains préliminaires.

— Elaborez vos **transitions,** de façon à mettre en lumière la progression du raisonnement; soignez tout particulièrement la **conclusion,** qui présentera sous une forme frappante la thèse que vous avez soutenue.

— Mettez en œuvre votre fertilité d'esprit, exploitez votre bagage de connaissances et d'idées, afin d'assembler un heureux choix **d'exemples** et de développer une **argumentation** aussi riche que possible.

CHAPITRE VI

LES DIVERS GENRES DE COMPOSITION FRANÇAISE

42. Introduction

On peut considérer que les travaux de composition française ressortissent soit à la **description**, soit à la **narration**, soit à la **dissertation**. Celle-ci pourra se présenter sous des formes diverses : discussion d'idées, parallèle, plaidoyer, discours, voire rapport. Occasionnellement, cette dissertation prendra l'aspect d'un dialogue, d'une lettre ou, encore, d'un exposé de tour narratif ou didactique.

C'est ainsi qu'aux examens, les candidats auront la faculté de choisir entre trois sujets de littérature ou de morale. Pourra même s'ajouter un quatrième sujet, portant sur une question d'histoire. En ce qui concerne ce dernier travail, certaines qualités particulières seront requises :

a) Une connaissance suffisante de la question à traiter;
b) Le sens des enchaînements historiques, qui suppose une claire intelligence de l'évolution;
c) Une certaine aptitude à brasser des idées générales plutôt qu'à accumuler les détails;
d) Le cas échéant, de la finesse.

Mais, quel que soit le sujet de la composition, et sous quelque modalité qu'il soit traité, l'auteur ne pourra jamais se dispenser de soigner la forme de son travail, au quadruple

point de vue du plan, du style, de l'orthographe et de la ponctuation. On lui recommande, en outre, d'éviter le verbiage ainsi que tout étalage d'érudition livresque.

Enfin, s'il est une vérité à ne point perdre de vue, c'est celle-ci : différents genres de sujets ne peuvent être traités d'une manière uniforme. Ainsi, un thème littéraire demande qu'on explore la pensée dans tous les sens, qu'on la présente sous toutes ses faces, qu'on la développe dans toute son étendue. En effet, le but du rédacteur est, en l'occurrence, de provoquer l'attention, de saisir l'imagination, de remuer le cœur : c'est par l'ampleur du développement que le genre littéraire diffère du genre philosophique, et qu'une composition atteint au niveau de l'œuvre d'art.

Il est donc essentiel de savoir :

1° En quoi consiste exactement chaque genre de composition française;

2° Ce que chacun d'eux exige du rédacteur, tant en ce qui concerne la recherche des idées que la façon de les exprimer;

3° Comment se définissent les règles fondamentales de la composition française et comment elles s'appliquent aux différents genres envisagés.

43. La description ou le portrait

Décrire, c'est rendre sensible, c'est représenter oralement ou par écrit un objet matériel; autrement dit, c'est révéler par le moyen des mots ce que le peintre esquisse en s'aidant de la couleur.

Le but de la description est de rendre l'objet visible au lecteur, tel qu'il est vu par l'écrivain, sous le même angle et avec la même signification. La grande habileté, en l'occurrence, sera de donner, « **non pas l'idée** de la chose, **mais la sensation même** qui occasionne cette idée ».

Dans une description ne comportant aucun élément narratif, le rédacteur jouit d'une assez grande latitude quant au

choix et à la disposition des éléments qui composeront le portrait ou le tableau. Mais lorsque la description est, en quelque sorte, entrelacée à un récit, ou lorsqu'elle s'insère dans une démonstration ou une discussion, il existe un angle de vision obligatoire. Dans ce cas, les éléments descriptifs seront subordonnés aux exigences du plan et adaptés à la logique interne de l'œuvre.

Le genre descriptif exige un style simple et direct. On se lasse rapidement des longues descriptions; le lecteur a tôt fait de tourner la page dès qu'il s'aperçoit que le rédacteur a omis quelque trait capital et que l'ensemble est noyé sous des détails accessoires.

Si on doit introduire dans le corps d'un sujet certains passages descriptifs, on fera en sorte que ceux-ci épousent le mouvement, le rythme de la composition. S'il s'agit d'un récit, par exemple, on disséminera la description par touches aussi légères que possible. Ainsi, pour tracer le portrait psychologique d'un individu, mentionnez d'abord les traits les plus accusés de sa personnalité; puis, vous compléterez la description à mesure que ces notes complémentaires seront requises par le déroulement normal du sujet.

44. La narration

La narration consiste dans le récit d'une action. C'est l'exposition, le compte rendu d'un fait.

La narration peut concerner les faits relatifs à la vie d'un auteur ou d'un personnage important. Parfois, elle prendra la forme d'une relation d'événements contemporains, ou d'un reportage d'actualité.

L'histoire elle-même est-elle autre chose qu'une narration de faits et d'événements intervenus dans le passé ?

Dans tous les genres de narration, il s'agit d'exposer le déroulement d'une action précise dont les détails se succèdent dans un ordre déterminé. On y distingue un commencement, un milieu et une fin, avec une progression du récit

de plus en plus marquée et l'adjonction éventuelle de passages descriptifs.

Toute narration comporte trois parties : l'EXPOSITION, le NŒUD et le DENOUEMENT.

EXPOSITION. — Elle prépare l'esprit du lecteur, situe le lieu de la scène, l'époque de l'événement, les personnages qui y prennent part, les antécédents nécessaires à l'intelligence de ce qu'on va raconter.

L'exposition doit être claire, précise, rapide, et surtout simple. Le tour qui lui convient dépend de la nature du fait et des circonstances. La règle essentielle est de s'en tenir uniquement à ce qui est requis pour accrocher l'attention du lecteur et lui faciliter la compréhension du récit. On veillera notamment à ne pas laisser s'égarer dans l'exposition un trait dont la place normale serait dans le nœud ou dans le dénouement.

NŒUD. — C'est, en quelque sorte, l'obstacle, la complication qui s'oppose au déroulement de l'action, au cheminement du récit.

On désignera d'abord l'obstacle; puis, on ménagera l'intérêt, et on tiendra la curiosité du lecteur en éveil en conduisant la narration de telle sorte que le lecteur ne puisse pas prévoir le dénouement et qu'il soit porté à suivre avec une attention toujours croissante le cours du récit.

Le nœud suppose l'art d'accommoder les complications. L'effet produit dépend de l'habileté avec laquelle les situations dramatiques sont adaptées au récit et du soin qu'on apporte à supprimer les détails qui ne sont pas commandés par la marche de l'action.

DENOUEMENT. — Il apporte la solution de la difficulté ou de la complication; il constitue l'aboutissement de l'action. Il doit être amené naturellement par le récit et répondre aux données contenues dans l'exposition du sujet.

La narration se termine, en général, sur la déclaration du dénouement. Cependant, il peut se rencontrer, dans le cours du récit, des personnages ou des incidents secondaires qui ont intéressé le lecteur. On fera connaître en peu de mots le sort de ces personnages et l'issue de ces incidents : ce sera l'ACHEVEMENT.

LOIS DE LA NARRATION

Vérité

L'exactitude est capitale dans tout exposé comportant des faits; en outre, l'ordre des événements doit être respecté, non seulement par souci d'exactitude, mais pour assurer la cohésion de l'ensemble du récit.

Unité et gradation

Il est nécessaire d'établir un plan ordonné, chaque fois qu'il s'agit de raconter, de narrer une action comportant une succession de phases diverses.

A l'effet d'assurer l'unité et la gradation du récit, le narrateur se conformera aux règles ci-après :

1° Le début du récit sera aussi captivant et aussi direct que possible;

2° Les éléments purement épisodiques seront éliminés;

3° L'intrigue se nouera, se serrera toujours davantage, au fur et à mesure que progresse le récit;

4° Les passages descriptifs seront en rapport étroit avec le thème du récit, et ils seront plutôt dispersés à travers l'action qu'agglomérés sous forme de morceaux indépendants;

5° Les détails ne seront jamais trop nombreux, trop touffus, au point d'embrouiller la trame de la narration ou d'en alourdir le déroulement;

6° Le lecteur sera tenu le plus longtemps possible dans l'ignorance du dénouement, sans que cette incertitude ait pour effet de rendre le récit obscur ou de diminuer l'intensité dramatique;

7° La fin du récit sera ménagée de façon à produire une impression forte, et, condition essentielle, elle constituera un aboutissement dans toute l'acception du terme.

Clarté

La clarté du récit dépendra de l'ordre dans lequel les faits seront rapportés. Elle requiert une certaine habileté dans la disposition des phases et des circonstances de l'action.

Brièveté et vivacité

La brièveté ne consiste pas à dire peu, mais à ne rien dire de superflu. Pour être bref, il faut choisir judicieusement les détails, et ne retenir que les plus importants, sans proscrire, cependant, toute digression qui ferait mieux connaître au lecteur les faits ou les événements.

Par vivacité, enfin, il faut entendre la couleur, l'animation et le relief avec lesquels sont traités les éléments descriptifs.

Toutefois, lorsque le sujet s'y prête, une narration devra une large part de son charme aux traits à peine appuyés dont elle s'émaille et qui, par les fibres secrètes de la sensibilité, s'insinueront dans les replis du cœur et y feront poindre l'émotion.

45. La dissertation

La dissertation consiste en une suite de réflexions sur un sujet donné (littérature, morale, histoire, philosophie), ou bien en une discussion qu'on institue sur quelque point particulier d'une science ou d'un art. C'est, écrit O. Pecqueur, **« le développement raisonné d'une pensée, d'une opinion, d'un mot célèbre, d'une vérité d'expérience ou de raison ».**

OBJET DE LA DISSERTATION

Disserter, c'est **défendre une thèse,** c'est **soutenir une proposition qu'il s'agit de mettre en pleine lumière, d'inculquer, de faire accepter.** Dans tout débat, dans toute étude, il

y a des faits à exposer, des opinions à émettre, des arguments à faire valoir pour appuyer des opinions et pour motiver le jugement final. Il s'ensuit que, sans trop le savoir, peut-être, nous dissertons en de très fréquentes occasions.

Le but à atteindre, c'est de persuader. De sorte que la tâche de celui qui disserte, c'est d'argumenter, d'exposer les motifs, de développer les raisons qui susciteront l'adhésion du lecteur.

Lorsqu'il s'agit de fonder l'évidence d'une assertion, la preuve peut consister en un exposé de faits tirés de l'expérience personnelle du rédacteur, ou de faits dont la véracité est certifiée par d'autres témoignages que le sien; elle peut jaillir aussi de déductions ou d'inductions.

Mais là où la dissertation doit prendre la forme d'une discussion, d'une controverse, d'une contestation sur telle question en litige, on usera d'arguments; on s'attachera à prouver que les faits présentés sont inexacts, que tels témoins qui ont certifié tels faits ne sont pas dignes de foi, que les déductions ou inductions sont mal établies.

La réfutation peut conduire le rédacteur à présenter d'autres faits, d'autres témoignages ou propositions qui contredisent ou affaiblissent la signification des faits, l'exactitude des témoignages ou la légitimité des propositions adverses.

Le corps de la preuve peut, d'ordinaire, être renforcé au moyen d'exposés et de descriptions. Le cas échéant, la narration pourra jouer une part importante dans la dissertation; souvent, il sera nécessaire de raconter comment tel fait s'est produit.

Bref, dans ce genre assez complexe de composition française qu'est la dissertation, tous les autres genres interviennent fréquemment.

Pour être en mesure de développer le sujet avec méthode, il suffit parfois d'analyser le contenu des **mots principaux**, voire le **terme essentiel** de l'énoncé, de manière à

déterminer soigneusement ces mots ou ce terme avant d'en préciser le sens et la portée.

Dans certains cas, il ne suffit pas d'analyser le texte de l'énoncé; il faut l'explorer dans les applications philosophiques et morales qu'il comporte.

Et il arrivera que, pour mettre le sujet en pleine lumière, il faudra faire appel à la fois à l'histoire, à la littérature, à la philosophie, à la morale.

Ce sont, du reste, ces exigences qui font de la dissertation le plus difficile des genres.

IMPORTANCE DU PLAN DANS LA DISSERTATION

Qu'il s'agisse d'un sujet de morale, de littérature, de philosophie ou d'histoire, on se trouve en présence d'une question à élucider, ou bien d'une synthèse à établir à la suite d'un examen critique comportant des faits à interpréter, une thèse à soutenir, des opinions à concilier ou à combattre.

Le plan de la dissertation, qui en est le sommaire, le résumé, est donc un élément capital dans la préparation de la composition puisqu'il importe, avant tout, que la démonstration use de tous les moyens possibles de persuasion.

Plus le sujet est complexe, plus il importe de dresser un plan détaillé, dans lequel chaque titre principal ou chaque sous-titre consistera en une phrase complète. Grâce à ce plan, le sujet pourra être développé au courant de la plume, sans heurts, sans interruptions, de manière à présenter un PREAMBULE précis, une ARGUMENTATION rigoureuse et une CONCLUSION nette.

En somme, pour bien disserter, il faut découvrir des idées justes, originales, en rapport direct avec le sujet; ces idées doivent s'encadrer dans un préambule qui délimite avec limpidité la question, se développer en arguments précis, converger vers une conclusion ferme.

L'essentiel est que les idées s'enchaînent de façon à former un tout harmonieux. D'où l'importance capitale, dans

ce genre de composition, d'un plan de développement qui se distingue par la clarté, la méthode, la logique.

D'une manière générale, le plan détaillé d'une dissertation sera bâti selon le procédé suivant :

1° Tout d'abord on repérera les idées principales, les exemples typiques, les arguments essentiels à grouper, à classer, à intercaler dans le plan ;

2° Pour arrêter la disposition des paragraphes qui formeront le développement, on choisira trois ou quatre idées maîtresses, et autour de chacune d'elles, on groupera les idées secondaires qui lui sont connexes ;

3° Aux divers faisceaux d'idées ainsi obtenus, on incorporera les exemples ou les faits de nature à les étayer ; de ces associations résulteront les paragraphes ou points du développement ;

4° On esquissera rapidement, sur des feuilles distinctes, les développements partiels correspondant aux diverses divisions du sujet, comme si chacune constituait une dissertation séparée ; chaque développement sera muni, autant que possible, d'une brève conclusion ;

5° On assemblera ensuite ces développements partiels dans l'ordre requis par le libellé du sujet ou par la logique interne de celui-ci ; on établira alors une synthèse du tout, en quelques lignes qui préciseront le plan définitif ;

6° Suivant les indications du plan ainsi arrêté et dressé sur une feuille spéciale, on aménagera les preuves et les arguments ; on déterminera l'ordre et la disposition des paragraphes ; on assignera à chaque feuillet sa place logique ;

7° De l'art d'ordonner les paragraphes dépend en grande partie l'intérêt de la rédaction. Considérer les rapports mutuels des idées que l'on prétend grouper ; les ranger de telle sorte qu'elles s'articulent par le point qui leur est commun ; passer de l'une à l'autre sans effort par la

voie de transitions naturelles : c'est à ce prix que la dissertation formera un tout solide autant qu'harmonieux.

PARTIES DE LA DISSERTATION

En général, le sommaire d'une dissertation comporte :

1° L'**introduction**, ou préambule, qui énonce le point qui doit être prouvé ;

2° Le **corps** de la démonstration, qui contient la preuve elle-même ;

3° La **conclusion**, qui résume la discussion, rappelle le point à éclaircir et tire la leçon du débat en ancrant, dans l'esprit du lecteur, la conviction que la démonstration a été bien menée, que la thèse est établie.

COMMENT DEVELOPPER UNE DISSERTATION

a) L'introduction

L'introduction consiste en quelques lignes très simples où on définit le problème. Pour la rédaction de ce préambule, il est commode d'utiliser l'énoncé du sujet : on évite ainsi de débuter par des considérations générales sans rapport avec la question elle-même.

L'introduction doit être brève, naturelle et présentée avec soin ; une introduction rédigée hâtivement est souvent médiocre. Il peut être utile de ne l'écrire qu'après coup, à la fin du travail ; car l'idée à formuler en premier lieu est souvent celle qu'on découvre la toute dernière.

Dans un sujet de critique, on veillera à poser le problème sans avouer ses préférences ; autrement dit, il ne faut pas faire état de la conclusion tout au début : l'intérêt de l'exposé disparaîtrait.

b) La proposition

Immédiatement après le préambule, il est classique de présenter le sujet de la composition sous la forme d'un

énoncé très général, qui le fait connaître au lecteur et lui en montre l'intérêt : c'est la proposition.

c) La division

La division offre un aperçu de l'ordre dans lequel on traitera les divers points du sujet ; elle n'est pas toujours indispensable.

d) Le corps du développement

Parmi les idées recueillies, on en discerne trois ou quatre dominantes. Autour de chacune de ces idées-mères, on groupe les idées secondaires ; celles-ci, formées en faisceaux et appuyées par des exemples ou par des faits, constitueront les paragraphes ou POINTS du développement.

L'intérêt de la composition dépend en grande partie de l'art avec lequel y sont disposés les paragraphes. Il n'existe pas de recette pour présenter les parties principales du développement selon tel ordre déterminé ; on peut, cependant, conseiller de ménager l'intérêt par une construction ascendante, en allant des aspects évidents aux côtés plus inattendus.

Dans le corps du développement, on analyse peu à peu les éléments du sujet, et, par des éclaircissements successifs, suivis de conclusions partielles, on s'achemine vers la solution du problème, solution qui sera formulée brièvement dans la conclusion générale. Il importe, dans ce travail d'analyse, de veiller aux transitions, à la suite des idées. La composition ne peut consister en une série de développements isolés, pas plus que les paragraphes ne doivent être une juxtaposition de réflexions décousues.

e) La conclusion

Au terme d'un développement bien construit, on évitera de clore la composition par de vagues conseils ou par des affirmations imprécises, étrangères au sujet.

La conclusion est nécessaire, certes ; omettre d'en donner une, c'est laisser le lecteur sur une impression d'inachevé. Mais conclure, ce n'est point reprendre, en vue de la résumer, toute la dissertation ; ce n'est point non plus soulever une nouvelle question au moment de finir, ce qui détruirait l'unité de la composition et laisserait l'esprit du lecteur dans l'incertitude.

La conclusion doit exprimer, en une dizaine de lignes, un résultat capital, une conséquence importante, découlant de l'exposé qui précède. Elle doit s'élever, autant que possible, jusqu'à la notion générale à laquelle ressortit le sujet, pour mettre en relief l'importance de la démonstration.

SCHEMA D'UNE DISSERTATION

Schématiquement, le sommaire-type d'une dissertation se présente sous la forme suivante :

I. Début ou préambule	Introduction Proposition Division
II. Corps ou développement	1er point : *Transition.* 2e point : *Transition.* 3e point : *Transition.* ....
III. Conclusion	Rappel de la proposition Elargissement du sujet

LE STYLE DE LA DISSERTATION

La dissertation est une œuvre plutôt objective. C'est un jugement sur une pensée, sur une institution, sur un auteur, etc. ; elle se présente donc comme un exercice intellectuel où le sentiment n'a guère de part. Il faut, dès lors, en bannir tout excès de lyrisme ; tendre à la rigueur par un style dépouillé ; exclure les adjectifs superflus, les adverbes pléthoriques, et autres redondances ; chercher le mot propre, et dégager le verbe, ce verbe qui apporte à la langue française sa force et sa précision.

Le style de la dissertation aura des visées modestes : clarté, simplicité, correction grammaticale ; il se situe à égale distance du langage familier et de la grandiloquence.

Les réflexions que suggèrent le souci du vrai, le sentiment du beau ou la recherche du bien sont permises, dans les limites de la discrétion, du tact et du bon goût.

On s'exprimera sans passion, avec simplicité et logique.

La partialité est à proscrire. Quant au paradoxe, il n'est pas sans danger. S'il y a lieu, on s'attachera à exposer avec probité les thèses en présence. En toute circonstance, on n'avancera que des arguments dont on a éprouvé la valeur, sans trop insister sur les aspects évidents de la démonstration et en évitant les affirmations gratuites.

46. Les différents types de dissertation

On distingue, selon la nature du sujet à traiter :

1° La **dissertation littéraire**, analyse ou étude d'un caractère, d'une œuvre, etc., en vue d'aboutir à une appréciation personnelle, à la suite d'un examen critique comportant une démonstration ou une discussion.

2° La **dissertation morale**, dans laquelle il s'agit de développer une pensée, d'interpréter et de commenter une maxime, un aphorisme, afin d'établir la thèse si elle est

vraie, de la réfuter si elle est fausse, de la rectifier si elle comporte une part d'erreur.

3° La **dissertation philosophique**, dont l'objet est souvent d'établir un rapport de cause à effet, de démontrer la valeur d'une théorie ou d'un système, de fournir la solution d'un problème.

Les discours, conférences, études, accompagnés de raisonnements et de preuves, constituent autant de dissertations qui peuvent être d'ordre historique, politique, économique, juridique ou administratif.

AUTRE CLASSIFICATION

D'un autre point de vue, selon une distinction familière à l'enseignement des lettres, les sujets de dissertation peuvent se classer comme suit :

A. Sujets de critique simple

Ils constituent la catégorie la plus commune.

On demande au rédacteur de porter une appréciation motivée sur telle question, ou d'exprimer, en la justifiant, son opinion sur un jugement donné.

On peut distinguer deux sous-catégories :

a) Les sujets de démonstration non restrictive, où il s'agit d'établir le bien-fondé d'une thèse généralement admise ;

b) Les sujets de démonstration restrictive, où la thèse soumise à critique peut appeler des réserves ; dans ce cas, l'énoncé fait apparaître qu'il ne faut pas se rallier sans réserve à cette thèse, mais la discuter en vue de délimiter la part d'erreur et la part de vérité qu'elle renferme.

B. Sujets de critique comparative

On demande de **discuter** — et non plus de justifier — un ou divers jugements portés sur un ou plusieurs sujets.

Ici encore, deux sous-catégories :

a) Les sujets de discussion simple, où on demande d'analyser la valeur d'un jugement discutable sur un auteur, une œuvre, un genre, etc. ;

b) Les sujets de discussion comparative, où on doit examiner deux jugements portés, par exemple, sur deux écrivains ou deux écoles que leurs mérites ou leurs tendances opposent ou rapprochent. Cette fois, il s'agit d'arbitrer un débat à propos d'une question sur laquelle deux moralistes ou deux philosophes, le plus souvent, portent deux jugements contradictoires ou expriment des opinions opposées. On peut, soit soutenir la thèse de l'un des contradicteurs, soit concilier la thèse et l'antithèse, suivant que l'un des deux jugements est entaché d'erreur ou que chacun d'eux contient une part de vérité.

47. La dissertation littéraire

L'analyse littéraire consiste dans l'examen critique d'une composition, d'un ouvrage ou d'un fragment de littérature, dont on examine le fond, le plan, les personnages et le style.

Lorsque le sujet exige principalement que soit donnée une appréciation touchant la valeur de l'œuvre, le plan de développement s'établit selon les lignes suivantes :

1° Dégager l'idée maîtresse du sujet de la dissertation, la définir et la commenter brièvement s'il y a lieu ;

2° Analyser le plan de l'ouvrage, en distinguant les parties successives de l'action s'il s'agit d'un récit ou d'une œuvre dramatique, ou bien en distinguant les idées dominantes des idées secondaires s'il s'agit d'un travail de pensée ;

3° Présenter les personnages, et exposer éventuellement la nature et les circonstances du récit ;

4° Apprécier le style ;

5° Terminer par une appréciation de l'ensemble.

Si l'éloge doit prédominer, il est bon d'énoncer d'abord les réserves, pour laisser se dégager ensuite l'opinion favorable.

Si le rédacteur, par contre, n'a pas une bonne opinion de l'ouvrage, il en signalera d'abord les mérites, quitte à en dénoncer, après coup, les défauts ou les insuffisances.

En tout état de cause, le rédacteur ne peut se dispenser de justifier ses critiques par des raisons.

Il va de soi que l'on ne saurait aboutir à une conclusion judicieuse, organiser en connaissance de cause les diverses étapes de l'analyse ou du raisonnement, qu'à la condition d'avoir médité le sujet et de s'être forgé une opinion raisonnée.

Il suffit d'être à la fois sincère et ferme, sans oublier d'être modeste. On n'est pas obligé d'approuver sans réserves ; encore faut-il justifier son point de vue, et ne pas traiter avec dédain un jugement de poids émis par un personnage autorisé.

Il faut, d'autre part, avoir le sens des nuances. On vous proposera rarement des textes dans lesquels tout soit à adopter ou à rejeter. Si vous poussez assez loin l'analyse, vous vous rendrez compte que ce qui semblait indubitable appelle certaines réserves ; que ce qui paraissait inexact se justifie en partie, surtout si vous vous référez à la personnalité de l'auteur, à son époque, au but qu'il désirait atteindre.

Dans presque tous les sujets de dissertation littéraire proposés aux examens, le texte est choisi de telle sorte que les candidats soient tenus d'exercer leur sens des nuances, de révéler leur degré de maturité, leur capacité de réflexion.

COMMENT REUSSIR UNE DISSERTATION LITTERAIRE

Compréhension du sujet

S'il s'agit d'une dissertation présentée à l'occasion d'un examen, il faut commencer par scruter minutieusement le

texte, ce qui exige parfois une explication littérale de son libellé et une définition de chacun des mots importants.

Ensuite, on passera à la phase capitale du travail, qui consiste à orienter ses réflexions, à leur donner la bonne direction, à extraire des termes déjà analysés les données qui permettent de situer la question à résoudre.

Il est recommandé de tenir le plus grand compte de la personnalité de l'écrivain et de son époque : le sens d'une page littéraire s'éclaire, le plus souvent, par la connaissance des idées de l'auteur ; par ailleurs, les mots, surtout ceux du vocabulaire moral, changent de signification de siècle en siècle.

Il faut, ensuite, déterminer les limites du sujet, en tracer les frontières, faire la distinction entre ce qu'il est inutile de dire et ce dont il est indispensable de parler.

Ces précautions permettent de saisir le sens exact du texte ; elles éviteront d'assimiler un sujet particulier à une question d'ordre général, de rapporter arbitrairement ledit sujet à une question analogue déjà traitée.

Soucieux d'enrichir l'exposé par une analyse aussi nuancée et aussi personnelle que possible, le rédacteur puisera dans sa propre expérience, dans ses connaissances historiques, dans le rappel des grandes œuvres littéraires, les éléments qui lui permettront de se constituer un faisceau de preuves convaincantes. Cette recherche des matériaux sera menée conjointement, il va de soi, avec l'étude du texte et l'élaboration du plan.

Il ne faut pas attendre d'avoir complètement bâti le plan pour arrêter mentalement la conclusion ; pas plus qu'il ne faut s'obstiner à commencer par la phrase qui introduira le sujet.

Le sujet bien compris et le plan ébauché, on rédigera une esquisse du développement. Au cours de ce travail, pourront se présenter à l'esprit des images ou des pensées

qui ne soient pas d'une utilité immédiate ; l'une d'elles fournira peut-être une heureuse entrée en matière ; une autre pourra apporter une vue synthétique qui couronnera la conclusion.

Après cela, on passera à la phase de rédaction proprement dite.

Introduction

Le travail pourra avoir pour point de départ, pour introduction, une idée générale, un fait d'observation commune, une citation, un mot historique, un proverbe.

Proposition

Une fois l'introduction écrite, il sied, dans certains cas, d'identifier davantage le sujet à traiter, le problème à résoudre, d'en préciser l'intérêt, en mettant en relief son importance ou sa difficulté.

Ordonnance des idées

La question présentée ou le problème posé, il est bon de signaler la marche qu'on va suivre, la réponse qu'on se propose de donner ou l'orientation vers laquelle on penche, sans toutefois préciser, dès le seuil, la position prise ; en effet, si l'auteur se dévoilait prématurément, le lecteur n'aurait plus rien à apprendre; et, la thèse étant posée comme certaine, il adopterait plutôt l'antithèse, par réaction instinctive.

Dans une dissertation critique, la force ou la faiblesse de l'argumentation dépend de la façon dont sont disposées les grandes divisions du sujet : si celui-ci comporte surtout une énumération de faits, ou s'il implique une argumentation, on citera d'abord le fait ou l'argument le moins important, et l'on gardera pour la fin le plus frappant, le plus péremptoire.

Si on développe ses propres arguments avant ceux de la thèse adverse, le lecteur restera sur l'impression de ces

derniers, et il sera moins disposé, de ce fait, à souscrire aux raisons ou preuves fournies par le rédacteur.

Toutefois, lorsqu'il s'agit de démontrer le bien-fondé d'un jugement qui n'est pas unanimement accepté, il ne serait ni habile ni honnête de passer sous silence les objections : on exposera la théorie des opposants ; puis, on réfutera rapidement les arguments que ces derniers peuvent opposer à la démonstration qu'on envisage ; enfin, on soutiendra sa propre thèse, toujours en allant des arguments mineurs aux arguments majeurs.

Développement

Chaque paragraphe constitue l'exposé d'une idée dominante, de même que le sujet entier forme le développement d'une idée générale.

Le paragraphe débutera par la mention de l'idée dominante en une formule concise, combinée, si possible, avec la transition ; l'idée maîtresse sera expliquée, commentée ou démontrée dans les phrases qui suivront ladite formule.

L'agencement des phrases devra être, avant tout, logique. Chacune devra marquer, par rapport à la précédente, une progression dans l'exposé des faits ou des arguments.

Conclusion

Dans la conclusion, on rappellera la proposition du début et on en constatera le bien-fondé ; puis, on s'efforcera de dépasser le point de vue auquel on s'est tenu jusqu'alors. Plutôt que de se borner à répéter sous une forme condensée ce qui a été traité dans le développement, on s'efforcera de rattacher le sujet ou le problème traité à une idée générale, à une de ces « vues plongeantes » du haut desquelles l'esprit découvre des horizons nouveaux. En tout état de cause, il faut éviter de terminer la dissertation malhabilement et d'une façon brusque, ce qui laisserait l'esprit du lecteur sur une fâcheuse impression.

Si la possibilité s'en présente, qu'on n'hésite pas à ter-

miner sur une citation qui corrobore la conclusion : la fin du travail est alors soulignée d'un trait vigoureux, et l'effet produit en sera plus frappant.

48. La dissertation morale

Les sujets classiques de dissertation portent sur l'examen ou le développement d'une pensée morale exprimée en peu de mots sous forme de maxime, dicton, proverbe ou jugement, et qui exprime soit une vérité communément admise, soit une opinion.

Ce genre de dissertation, dont le thème est généralement délimité par une formule concise, présente certaines exigences particulières quant à la façon d'étudier et de traiter le sujet.

Généralement, la question est nettement posée, et l'idée générale est formulée avec sobriété. A l'encontre de la méthode requise pour la dissertation littéraire, il n'y a donc lieu ni de découvrir l'idée juste, ni de fixer le plan : le travail de recherche se borne à arrêter le développement.

DEVELOPPEMENT D'UNE PENSEE

Or développer, c'est méditer la pensée en faisant abstraction, pour un temps, de tout sentiment personnel. Le rédacteur suspend son jugement, réserve son opinion ; il s'attache à comprendre l'auteur de la pensée, son tempérament, son caractère, le milieu social dans lequel il a vécu, et à se rappeler les influences qui l'ont modelé ou contre lesquelles il a réagi.

On peut scruter le sens du texte de deux façons, soit en analysant la pensée elle-même, soit en l'interprétant par la philosophie générale de l'auteur, auquel on témoignera toujours une sympathie compréhensive.

Le nom de l'auteur suffit parfois pour révéler le sens profond du texte. Le plus souvent, cette référence fournira la matière d'un développement partiel du sujet, par rapproche-

ment avec les idées, les thèses et le système familiers à l'auteur en question.

Lorsqu'il s'agit d'une maxime, on peut, avant de la juger, la considérer sous un double aspect : la pensée exprimée, et la manière dont cette pensée est traduite. On est amené à rechercher les défauts et les qualités de fond et de forme, à les préciser et à les apprécier.

EXAMEN D'UNE MAXIME

Les maximes sont des vérités ou des opinions que des esprits pénétrants, observateurs et attentifs de l'âme humaine, tirent de leur expérience de la vie ou de leur commerce avec les hommes.

Les maximes formulent, en somme, les enseignements de la sagesse pratique ; elles tirent leur fond soit du raisonnement et de la science, soit du sens commun, c'est-à-dire de l'observation portée à un haut degré d'acuité.

Sous l'angle de la forme, les maximes ou proverbes consistent essentiellement dans la condensation d'une somme d'observations ou de pensées, en un trait, une image qui frappe l'esprit ou impressionne le cœur.

Qualité de fond. — Les maximes sont suggestives et riches de substance ; elles éclairent et enseignent ; elles stimulent la réflexion.

Défauts de fond. — Peu de maximes peuvent être adoptées sans restrictions, car la concision même de leur forme tend à supprimer certaines nuances ou à en exagérer d'autres. La plupart des maximes appellent des réserves, en raison même de la complexité de la vie et des mille et une nuances de l'âme humaine. Certaines maximes sont parfois banales ; d'autres, plus ou moins brillantes, ne sont que des paradoxes.

Qualités de forme. — Les maximes aident la mémoire, car la forme fixe l'idée. Mais une maxime ne se forge pas aisément ; le propre de la maxime, c'est le trait incisif,

l'image expressive, lumineuse, plaisante selon les cas, le mot propre, ou pittoresque, l'opposition frappante entre les termes.

Défauts de forme. — La brièveté des formules nuit à la liaison, à l'enchaînement des idées ; elle aboutit parfois à un style affecté, par excès d'antithèse et par une recherche délibérée de l'effet.

COMMENT REUSSIR UNE DISSERTATION MORALE

Compréhension du sujet

Si l'on doit disserter sur un sujet imposé — dans le cadre d'un examen, par exemple — on commencera par analyser la question pour se rendre compte exactement de l'esprit et de la nature du travail demandé. S'agit-il d'expliquer et de commenter, ou de développer et de discuter, ou encore d'apprécier, de porter un jugement sur le texte proposé ? Le premier mot du texte est souvent très important, parce qu'il fixe d'ordinaire l'attitude à adopter par le rédacteur.

Le premier mot-clé de la question déterminera ainsi l'une des attitudes définies ci-après :

a) EXPLIQUER, c'est-à-dire interpréter, identifier, éclairer et développer le contenu d'une idée afin d'en mieux extraire tous les aspects, d'en saisir toutes les finesses ;

b) COMMENTER, c'est produire une suite d'éclaircissements, de comparaisons, d'observations, de remarques, pour faciliter l'intelligence du texte, pour préciser la signification et la portée de la pensée, ainsi que les raisons qui la justifient, jusqu'à lui donner, finalement, son adhésion, son accord ;

c) EXPLIQUER ET COMMENTER consiste à définir, tout à la fois, la signification ou la valeur de la pensée et à nouer les liens qui déterminent les rapports entre les divers éléments observés et analysés ; c'est expliquer à fond

chaque élément, le ranger dans un ensemble, et déterminer les relations qui régissent l'ordonnance de ce tout. Quand il y a lieu d'expliquer et de commenter une pensée ou un jugement, on se gardera de sacrifier l'explication au commentaire.

S'il s'agit d'un PARADOXE, le commentaire exige une mise au point destinée à montrer que, même sous cette forme paradoxale, la pensée dissimule une opinion défendable ou une vérité méconnue ;

d) DEVELOPPER, c'est-à-dire éclaircir une question, l'analyser dans ses ramifications et ses prolongements ; mais ceci suppose qu'on a compris l'idée générale et qu'on est en mesure d'en donner le sens précis ;

e) DISCUTER, soit présenter successivement la critique et l'éloge, l'attaque et la défense, avant d'arbitrer le débat, au lieu d'opter a priori pour tel jugement ou pour telle opinion. Aussi, dès qu'on demande d'expliquer et de discuter une pensée, il importe principalement, après une explication suffisante, mais sobre, du libellé, d'apprécier la valeur, l'exactitude, la pertinence de cette pensée ;

f) EXAMINER consiste à étudier le sujet avec plus de latitude que dans la discussion, en vue d'aboutir à une décision favorable ou défavorable à la thèse de l'auteur, le point important étant ici l'examen lui-même ;

g) APPRECIER, c'est juger, c'est déterminer la valeur réelle de la pensée ou de l'opinion en cause. Apprécier signifie également tenir en bonne estime, en sorte que le libellé de la question peut parfois insinuer qu'on attend du rédacteur un jugement favorable, un ralliement à la thèse ;

h) MONTRER consiste à mettre en évidence le fait que la proposition, si elle est bien comprise, se justifie ;

i) DIRE EN QUEL SENS la proposition énoncée est juste,

suppose une discrimination entre, d'une part, le sens « large » et, d'autre part, le sens « strict », voire le sens « usuel » de la proposition, en établissant à cet effet les distinctions qui s'imposent.
Si le libellé de la question ne suggère pas la position à prendre, il faut présenter le problème et lui donner, d'initiative, une solution que l'on s'attachera à défendre sans pédantisme ;

j) PRESENTER LES REFLEXIONS inspirées par un texte consiste surtout à exprimer les réactions qu'on éprouve devant telle ou telle affirmation, sans exclure, si cela paraît utile, une explication préliminaire.

Les formules qui posent le sujet des dissertations morales peuvent être très diverses. Il est indispensable de tenir compte très attentivement de leurs termes : apprécier n'est pas discuter ; développer n'est pas expliquer.

Ces sujets sont plutôt des exercices de jugement que des prouesses de mémoire. Il est donc déconseillé de déployer trop de subtilité ou d'imagination. On apportera des explications nettes, des réflexions de bon sens, étayées sur des faits précis et, selon les possibilités, illustrées d'exemples.

Développement

Le développement de la dissertation morale consiste en une double tâche : expliquer et appliquer.

1. **Explication.** — Il s'agit de poser le problème, de dégager l'idée générale, le point essentiel. Cette explication comporte généralement une **définition** des termes et des objets rencontrés, puis une **discussion** au cours de laquelle on découvre dans quelle mesure la pensée est exacte, juste, pertinente : totalement ou partiellement, sous quelles réserves, en quel temps, dans quelles circonstances.

Cette partie du développement s'ordonnera nécessairement autour d'idées de valeur différente. Les idées **dominantes** seront groupées sous les rubriques : circonstances,

rapprochements, oppositions. Pour les **idées accessoires,** on produira des preuves de raison, d'expérience, d'autorité, de manière à mettre en relief le pour et le contre.

2. — **Application.** — Cette partie du développement se traite par la méthode objective, fondée sur l'observation complétée par le raisonnement. L'auteur s'appliquera à étayer chacune des propositions générales de la thèse sur un ou deux exemples qui la confirment, ou sur quelques faits circonstanciés qui plaident dans le même sens.

Conclusion

La conclusion rassemble et condense les données acquises, les jugements partiels, sous la forme d'un jugement final qui soit équitable, c'est-à-dire qui satisfasse l'esprit du lecteur.

Elle doit être cohérente, c'est-à-dire confirmer l'opinion que le lecteur s'est faite au cours de la démonstration qui précède : la pensée est entièrement vraie ou entièrement fausse, ou bien elle n'exprime qu'une partie de la vérité.

Dans ce dernier cas, le plus fréquent, la conclusion mettra en relief cette part de vérité, en regard de ce qui semble faux.

LE STYLE DE LA DISSERTATION MORALE

Le style de la dissertation morale doit être correct, simple, pondéré. On évitera de déclamer, de prêcher, de vitupérer, de s'emporter ; au contraire, on usera adroitement de **ces atténuations** de forme qui donnent l'impression de la mesure et qui révèlent la délicatesse de l'écrivain.

49. La dissertation philosophique

La philosophie tend à se rapprocher de la science objective, fondée sur l'observation et sur l'expérimentation ; ses procédés sont volontiers ceux de la démonstration, de la dialectique.

Toute dissertation philosophique place le rédacteur devant un problème qu'il est invité à résoudre ; il s'agit de formuler la question aussi clairement que possible et de s'orienter avec habileté vers la conclusion à laquelle on s'est rallié.

Alors que la dissertation littéraire porte, en somme, sur des faits, et vise à mettre à l'épreuve le goût du rédacteur, la dissertation philosophique consiste en une démonstration rigoureuse qu'on soutient par des arguments facilement compréhensibles, classés par ordre d'importance. Elle exige donc essentiellement la clarté, la logique et l'ordre, tant dans l'expression et l'agencement des idées que dans l'ordonnance de la composition.

Du point de vue de la démonstration, l'abondance des preuves importe moins que leur choix et leur classement. Il convient d'éliminer toutes les idées, tous les développements qui, même s'ils se rattachent au sujet, ne sont pas directement utiles à la solution.

Dès lors, certains trompe-l'œil de la rédaction littéraire : clichés oratoires, arguments sentimentaux où le raisonnement a peu de part, ne conviennent pas au genre philosophique. Celui-ci répugne aux formules creuses, au poncif ; il demande qu'on donne la preuve d'une connaissance approfondie du sujet.

Toute discussion en matière philosophique doit être approfondie ; rien ne peut être affirmé qui ne soit prouvé, notamment par l'emploi des exemples, lesquels suffisent, dans bien des cas, à donner à la dissertation un tour personnel. C'est dans une dissertation de ce genre que les citations trouvent leur meilleur emploi : elles donnent plus de poids aux arguments ; elles témoignent du soin apporté aux recherches ; elles révèlent l'étendue de l'érudition.

DIVERS GENRES DE DISSERTATION PHILOSOPHIQUE

Exposé de définition

Le travail dénommé « exposé de définition » consiste en une analyse de l'objet à définir, c'est-à-dire en une revue des caractères essentiels de cet objet, mais sans le mettre en discussion.

Pour conduire logiquement l'analyse, on la décompose en trois parties :

1° Vue d'ensemble des notions en cause et mise en relief de leurs ressemblances et de leurs différences ;

2° Examen des éléments communs et des éléments spécifiques du sujet ;

3° Reconstruction globale dudit sujet, ou synthèse des éléments constituant l'espèce ou le genre auquel il appartient.

Presque tous les problèmes métaphysiques peuvent faire l'objet d'une dissertation consistant à préciser l'essence d'un objet, à en établir la définition.

On peut, à la rigueur, débuter par une définition dont on expliquera tous les termes, éventuellement par des exemples. Au lieu d'utiliser ce procédé classique, il est préférable d'énumérer les éléments qui font partie de l'objet à définir, puis de chercher la définition qui convient à l'ensemble de ces éléments.

Pour la recherche indirecte d'une définition, deux méthodes peuvent être employées :

a) Evoquer plusieurs cas, quitte à dégager l'élément essentiel qui leur est commun ;

b) Enoncer les diverses définitions qui ont été données ou qui pourraient être proposées, puis les écarter successivement en réservant, pour la présenter en dernier lieu, la définition qu'on veut faire adopter.

Lorsque le sujet se limite à une demande de définition, il ne faut pas le transformer en un exposé ou en une discussion : on se bornera à donner la définition classique en l'éclaircissant aussi complètement que possible, notamment par des exemples, et en laissant voir qu'il est d'autres façons d'envisager le problème, et qu'on n'ignore pas.

Dans la conclusion, si le sujet le permet, il est recommandé de faire la synthèse des éléments de l'objet analysé ou des différents états de l'opération de décomposition du tout en ses parties.

D'une manière générale, lorsque le sujet ne le demande pas expressément, il est bon de laisser entrevoir ce que l'on sait sans l'étaler, sans chercher à déployer une érudition ostentatoire.

Si un problème se pose au cours de l'analyse, il ne faut pas le discuter, mais en faire simplement mention, sans sortir du sujet.

Le problème ainsi soulevé peut, dans certains cas, être posé dans une conclusion qui l'élargira et au cours de laquelle il sera bon d'évoquer et de justifier brièvement la solution proposée.

Exposé de problème

On signale les faits et circonstances qui situent le problème litigieux, on les analyse ou on les décrit de façon à circonscrire parfaitement la question. On introduit ensuite cette question dans les termes mêmes où elle est énoncée, et on y répond.

Au cours de cette réponse, on prend soin de montrer, en passant et sans appuyer, qu'on connaît les différents systèmes ainsi que leur position respective dans le débat.

On se gardera de se lancer dans des considérations abstraites sur les doctrines et les écoles. Il faut rester sur le terrain des faits, sur le plan de la question que proposent ces faits.

Position de problème

Quand on demande de poser un problème en vue de mieux le faire comprendre, il s'agit seulement de recenser les différentes solutions qui s'offrent à l'esprit, sans préciser celle qu'on estime la meilleure.

On définira toujours brièvement les termes techniques, et on préférera un exposé clair et sans longueurs à une revue fastidieuse des diverses solutions proposées.

Examen de solutions

On demande d'examiner les diverses solutions d'un problème et de prendre parti, nettement, d'une façon loyale et modeste.

Il s'agit d'une analyse d'idées, où l'on réduit à leur plus simple expression les propositions et leurs preuves, les objections et les réponses, pour en examiner la valeur, la pertinence.

Après avoir passé en revue, avec le maximum de probité, les solutions, on peut fixer sa position en commençant par un examen objectif et bienveillant des réponses opposées à la solution qu'on a choisie, examen où on fait valoir les raisons sur lesquelles se fondent ces réponses.

Reste ensuite à reprendre, au besoin dans une conclusion assez étendue, les raisons majeures qui semblent décisives et qui justifient le choix qu'on a cru devoir faire.

On peut, également, analyser les solutions une à une, en exposant les raisons invoquées pour les justifier, quitte à examiner ensuite la valeur de ces diverses raisons. Dans ce cas, il y a lieu de réserver pour la fin la solution à laquelle on pense s'arrêter, de manière à se déclarer seulement au moment de prendre congé du lecteur.

Discussion d'une théorie

Il s'agit, en premier lieu, de résumer rapidement, dans une large introduction, les faits que vise à expliquer la théo-

rie, de poser le problème et d'énoncer clairement les termes de la solution à critiquer.

Le problème que prétend expliquer la théorie en question ne doit pas être abordé quant au fond. On se bornera à fournir les indications indispensables pour que la discussion puisse être comprise.

Quand on discute une théorie à laquelle on n'a pas l'intention de se rallier, il faut faire preuve d'impartialité et de diplomatie, en commençant par un examen loyal des faits qui militent en sa faveur ; c'est seulement après coup qu'on exposera les difficultés qu'elle semble laisser sans solution, les faits qu'elle ne réussit pas à expliquer.

Il est toujours prudent de conclure, non par un rejet pur et simple, mais en se référant, avant de prendre parti, aux autres théories qui ont pu être proposées.

On saura reconnaître d'abord la part de vérité contenue dans les théories qu'on n'adopte pas. On prendra parti modestement, mais d'une façon ferme, sans paraître accorder une importance exagérée à l'avis qu'on émet.

L'art de bien disserter est aussi celui de choisir. Le choix entre les diverses solutions doit être net, mais à l'abri de tout dogmatisme ; il faut marquer sa préférence sans paraître intransigeant, et donner les raisons de cette préférence.

Vous montrerez que la complexité du débat ne vous a pas échappé, que vous n'en sous-estimez pas les difficultés, que les idées des opposants ont leur raison d'être, que vous ne contestez pas. Il faut marquer, en concluant, que, si la théorie retenue n'est pas unanimement admise, c'est sans doute parce qu'elle laisse certains faits inexpliqués. Il est bon de signaler sans détour les lacunes ou les insuffisances de la thèse dont on a fait choix.

Rapports de ressemblance

L'énoncé du sujet se borne, souvent, à juxtaposer les deux termes de l'objet du rapport : attention et volonté, par exemple, habitude et mémoire, etc.

Il s'agit d'établir une comparaison méthodique en faisant la distinction entre les ressemblances et les différences observées.

Le plan de développement se divise en deux parties, dans lesquelles on s'applique nécessairement à :

a) Enoncer et expliquer la définition des deux termes juxtaposés ;

b) Elucider les deux notions par confrontation de l'une avec l'autre, de manière à doter le sujet du maximum d'unité.

On demande parfois de comparer deux notions qui se distinguent nettement l'une de l'autre, ou que certains penseurs prétendent identifier. A cet effet, on expose d'abord les ressemblances, puis les différences, et on conclut à une distinction nécessaire entre les deux notions.

Par contre, il y a lieu de suivre l'ordre inverse si l'énoncé tend à mettre en évidence l'analogie ou l'identité de deux objets que certains prétendent différencier. Dans ce cas, on signale, dans un préambule rapide, les caractères spécifiques qui rapprochent les deux notions.

L'énoncé insinue parfois que la distinction entre les deux choses ou les deux objets à comparer n'est qu'apparente, et qu'ils sont identiques en fait. Dans cette hypothèse, on signale les différences manifestes ; ensuite, on fait ressortir les ressemblances et on oriente l'exposé vers sa conclusion, qui établira l'absence de distinction réelle.

Rapport de causalité

Dans ce genre de travail, on demande, le plus souvent, d'établir l'existence d'un rapport de cause à effet entre deux phénomènes ou deux groupes de phénomènes.

On s'enquiert tantôt de l'effet, tantôt de la cause ; parfois aussi, deux phénomènes étant en question, on cherche lequel des deux joue le rôle de cause, l'autre constituant l'effet.

Dans cette catégorie de sujets, on est ordinairement amené à conclure à une sorte de filiation mutuelle ; ce qui

permettra, le cas échéant, de tenter la conciliation des deux thèses opposées.

COMMENT REUSSIR UNE DISSERTATION PHILOSOPHIQUE

Compréhension du sujet

Comme dans tous les genres de dissertation, il faut d'abord comprendre exactement la question posée, afin de traiter le sujet et rien que le sujet.

Quand on vous demande d'expliquer une théorie, il ne vous appartient pas d'en apprécier la valeur ni d'exprimer, à son sujet, votre opinion personnelle ; vous n'avez donc pas à vous engager dans un éloge ou une critique, une apologie ou une réfutation ; il s'agit, simplement, de montrer comment le penseur qui a formulé la théorie est parvenu à cette conception et comment elle s'encadre dans son système.

Plan de la dissertation

Divisée en quatre ou cinq parties principales, sous forme de paragraphes distincts, la dissertation doit pouvoir se condenser en une seule phrase de quatre ou cinq membres. Cette phrase constitue le plan d'ensemble.

Le plan de détail est d'une importance capitale, car c'est de lui que dépend le classement des preuves ; il s'agit de forger une démonstration où doit éclater, avant tout, la logique.

Il y a donc lieu d'établir un plan très détaillé et solidement charpenté, de façon à ne pas s'égarer dans les digressions et à donner à chaque idée le maximum de développement qu'elle exige.

Ordre et proportion des parties

Il faut tendre, autant que possible, à proportionner les parties, c'est-à-dire à leur attribuer une place égale ; mais il arrive qu'on soit obligé, dans certains cas, de renoncer à cette proportion.

En assemblant les idées, il faudra toutefois éviter la symétrie dans les détails, dans les idées accessoires : pareille disposition par « fausses fenêtres » irrite et fatigue.

Par contre, il convient de présenter systématiquement les exposés qui s'équilibrent : thèse, antithèse, synthèse. Cette symétrie n'exclut pas la variété ; elle rend la démonstration plus frappante, et elle suspend l'intérêt jusqu'à la conclusion.

Pour être clair et persuasif, il est essentiel d'éviter toute confusion, toute interférence entre l'exposé d'une théorie, d'une part, et les exemples qui l'illustrent ou les faits qui la justifient, d'autre part.

La logique doit inspirer les transitions qui, à la fin d'un développement partiel, introduisent l'idée suivante. Ces transitions seront naturelles ; elles obéiront à un rythme qui rendra plus vivante la dissertation.

A défaut de lien permettant de transiter naturellement d'une pensée à une autre, un simple alinéa suffit pour marquer le changement d'orientation.

Les transitions ne sont pas indispensables. L'ordre et la symétrie sont nécessaires, mais dans la variété. Une chute brusque et imprévue est souvent agréable par l'impression de détente qu'elle produit.

D'une façon générale, pour imprimer à la pensée une démarche logique, on conduira son travail de la manière suivante :

a) Introduire le sujet, en présentant la question posée ;

b) Signaler, ensuite, l'importance de la question et indiquer le plan adopté, ou inversement ;

c) Développer les différentes parties de la démonstration, en dégageant successivement les conclusions partielles ;

d) Rassembler ces dernières en une conclusion finale, qui sera présentée avec autorité mais sans prétention.

Introduction

Le début, ou préambule, doit introduire aisément et poser avec clarté le sujet à traiter, de façon à montrer d'emblée que le texte de l'énoncé a été parfaitement compris.

Toute dissertation a pour but de révéler une vérité, de faire partager une opinion, de prouver, de convaincre : le rédacteur s'adresse à la raison d'un lecteur.

C'est pourquoi, en tête de toute œuvre qui vise à enseigner, à instruire, doit se trouver l'exposition de la question, du problème, du cas de conscience, suivie de l'indication de la voie que l'on compte emprunter pour arriver au but.

Les exposés, définitions ou principes qui forment la matière de l'introduction constituent le résumé, la synthèse du développement. Encore faut-il qu'ils méritent effectivement cette qualification de synthèse ; et ceci suppose que l'auteur se soit livré préalablement à l'analyse approfondie du sujet.

Dès lors, avant de rédiger l'introduction, il faut avoir fait le tour de la question, dressé le plan, afin de pouvoir présenter, dès l'abord, un schéma réduit.

Pas de bonne introduction sans une connaissance suffisante de tous les éléments du sujet et des lois qui gouvernent la combinaison de ces éléments, leur association, leurs relations.

La synthèse figure au début du travail manuscrit. Mais il ne s'ensuit point qu'elle doive être rédigée en premier lieu, alors que l'auteur n'a pas encore une idée précise du tour définitif qu'il donnera à son œuvre. Le plus souvent, l'introduction gagnera à être rédigée après le développement. On a pu dire à ce propos : « Commencer par définir, c'est commencer par conclure ».

Développement

Il s'agit, maintenant, de mettre en phrases, enchaînées et logiques, les données esquissées dans le plan sommaire

que l'on avait établi à titre provisoire, et reprises avec précision dans le plan détaillé de développement du sujet.

Si l'énoncé du sujet lui-même fixe la marche à suivre, le plan se trouve tout tracé.

Au cours de l'exposé des motifs, le lecteur saura gré au rédacteur de ne pas prendre une attitude tranchante et catégorique, toujours déplaisante ; il sera flatté de voir qu'on tient à lui exposer l'état de la question, à lui soumettre les diverses données en présence, avant de se hasarder à émettre un avis personnel.

Dans une discussion d'idées, il convient de faire preuve d'une sympathique compréhension pour les objections ou les arguments de la thèse adverse ; on restera accueillant à toute pensée sincère, jusqu'à la fin du débat.

Conclusion

Le débat se termine par une conclusion à laquelle le lecteur aura la faculté de se reporter dès après l'introduction du sujet, s'il désire connaître immédiatement l'opinion du rédacteur.

Le début et la fin de la composition devront donc former un ensemble cohérent, capable de se suffire par lui-même. Il est traditionnel de se référer, dans la conclusion, à l'idée générale qui a présidé à la présentation du sujet, et de montrer comment l'idée ainsi entrevue au seuil de la dissertation s'est confirmée et précisée au cours de la discussion.

Après avoir posé, au début, comme hypothèse plausible, l'affirmation par laquelle se clôt l'examen de la question, on résume le débat dans un paragraphe tendant à établir que cette affirmation peut être tenue pour certaine ou, du moins, pour infiniment probable.

La conclusion la meilleure d'une discussion ou d'une étude philosophique est celle qui tire leçon de l'enquête ou du débat institué, sans prétendre imposer un point de vue par trop catégorique.

Afin de terminer sur une note élégante, on pourra glisser dans la conclusion quelque pensée qui débordera le sujet et ouvrira des horizons plus larges.

LE STYLE DE LA DISSERTATION PHILOSOPHIQUE

La dissertation philosophique constitue une succession d'arguments dont chacun forme le résumé, ferme et concis, d'une idée ; d'où l'importance capitale du mot propre et de l'expression juste. A moins que la pensée n'en soit appauvrie ou obscurcie, il ne faut jamais hésiter à sacrifier un mot, voire plusieurs, dès qu'il y a possibilité.

Ne perdons pas de vue, au demeurant, que la ponctuation est, au même titre que les mots, une expression de la pensée : le style manque de rigueur et de précision lorsque la ponctuation n'est pas mise exactement, intelligemment.

50. La dissertation juridique

Ce genre de dissertation peut comporter, comme le précédent, un exposé d'ensemble, un faisceau de preuves et une conclusion. Seule l'expression change, d'après la nature du sujet. Les idées, le plan, l'ordonnance des faits et des preuves demeurent les mêmes que dans la dissertation philosophique.

PLAN DU TRAVAIL

Qu'il s'agisse d'un sujet d'examen, d'un plaidoyer, d'un discours, d'une étude, etc., le but est de convaincre et de persuader.

a) On convainc par la dialectique, c'est-à-dire par des arguments ou par des preuves qui s'adressent à l'intelligence ;
b) On persuade par le pathétique, c'est-à-dire par des émotions qu'on fait naître dans l'âme du lecteur en agissant sur sa sensibilité.

L'argumentation constitue, néanmoins, le fond du travail; il s'agit, en effet, d'exposer une suite de raisons qui s'enchaînent et qu'on appelle « arguments ». Pour faire agréer ces raisons, le rédacteur suit une certaine marche qui comporte plusieurs étapes, ou divisions du sujet.

Le plan ne doit abandonner à l'improvisation aucune partie du travail. La disposition naturelle des choses impose, à la fois, l'ordre et le mouvement en vue d'un résultat ; d'où la nécessité d'une composition de type classique, applicable à toutes les études portant sur un sujet d'ordre juridique ou administratif.

Le plan classique de développement comprend généralement quatre parties :

1° Un début, INTRODUCTION ou préambule, où on s'efforce de capter d'emblée l'audience du lecteur ;

2° Une PROPOSITION, qui énonce la question et mentionne les points qui seront successivement traités ;

3° Une NARRATION des faits ou une EXPOSITION des idées, au cours de laquelle on appuie ou confirme, par témoignages ou par preuves, ce qui a été exposé dans la proposition, en même temps qu'on réfute les objections qui pourraient être formulées ;

4° Une CONCLUSION ou péroraison, qui résume les principaux arguments et comporte, le cas échéant, un appel plus ou moins vibrant aux sentiments du lecteur.

COMMENT REUSSIR UNE DISSERTATION JURIDIQUE

Introduction et proposition

Dans une composition sur un sujet de droit, l'introduction doit viser un double but :

a) Situer la question posée dans un cadre plus général, voire dans l'ensemble du droit ;

b) Eliminer les divers points de détail ou les divers aspects du problème que le rédacteur estime n'avoir pas à développer par la suite.

Comme dans tous les genres de dissertation, le préambule et l'énoncé du problème sont d'une importance capitale. Toute maladresse dans l'introduction crée le préjugé défavorable ; une introduction nette et vigoureuse montre que l'auteur connaît le pour et le contre du sujet, et qu'il est de taille à conduire jusqu'à la conclusion un développement solidement documenté et étayé.

La suite de l'exposé

Après avoir favorablement prévenu le lecteur par un début méthodique autant que pondéré, on traite le sujet selon les diverses subdivisions qu'il requiert, en présentant ces développements partiels dans un ordre logique. Dans certains cas, il peut y avoir intérêt à développer les divers points dans un ordre historique.

La séparation matérielle des différentes étapes du développement facilite l'effort d'attention nécessaire au lecteur. Aussi, est-il recommandé de dégager les grands sommets du développement en donnant des titres aux diverses parties ; ce procédé ménage constamment au lecteur une vue d'ensemble sur la manière traitée, et il permet au rédacteur, à mesure qu'il approche de la conclusion, de contrôler sa pensée et d'en guider plus sûrement le cours.

Toutefois, dans les épreuves d'examen, il n'est pas d'usage de sous-titrer les diverses parties : on les sépare par trois astérisques formant un petit triangle, ou bien on leur donne un numéro d'ordre, en chiffres romains.

Lorsque le sujet comporte une succession abondante d'idées différentes, c'est-à-dire de nombreux sous-paragraphes, il y a lieu de marquer ces subdivisions en ménageant, chaque fois, un espace en blanc.

Ordre et enchaînement des idées

La dissertation tend à établir le bien-fondé d'une thèse dont les diverses parties présentent les grands arguments de démonstration : chaque paragraphe introduit une idée secondaire, pourvue de sa propre justification et des exemples qui lui conviennent.

Les différents paragraphes s'ordonnent de la façon suivante :

a) Une première phrase formule l'idée à démontrer, pose la thèse ;
b) Suivent une ou plusieurs phrases qui développent la démonstration, liée à un exemple ;
c) Une formule finale, condensant toute l'argumentation, complète l'explication, affirme la thèse en une conclusion qui provoquera d'autant mieux l'assentiment qu'elle sera plus concise et plus vigoureuse.

Voici quelques directives au sujet de la partie intermédiaire (b), ou corps de la preuve :

On commence par l'argument le plus faible, pour terminer sur le plus fort, appelé argument-massue, destiné à emporter la conviction.

Lorsque la dissertation épouse la forme d'une discussion, d'un débat, on peut soit grouper en deux grandes parties tout le CONTRE, puis tout le POUR, soit dresser la balance du CONTRE et du POUR dans chacun des paragraphes prévus au plan de développement.

Dans les deux cas, il est indiqué de servir les objections d'abord ; ensuite, de présenter la thèse opposée.

La rédaction est ainsi facilitée, notamment dans son préambule. Pour introduire le sujet d'une façon naturelle, on peut se dire : « Ce qu'il faut exposer, c'est que... », ou encore : « Ce qu'il faut d'abord montrer, c'est que... ». Les termes de l'introduction se présenteront alors spontanément à l'esprit.

Au cours du développement d'un sujet de droit, il ne faut pas manquer l'occasion de mettre en lumière les principes généraux auxquels se rapporte la question posée.

Il faut aussi tenir compte du fait que le document écrit est souvent jugé d'après la première impression et la dernière : la rédaction du préambule doit être bien enlevée, et la conclusion sera conduite, de même, avec le maximum de sûreté.

Dès lors, il importe de bien réfléchir au titre du sujet proposé, de façon à respecter parfaitement les limites du travail.

Le plan, qui prépare le fond, doit dégager nettement le pour et le contre, les deux faces de la question. La conclusion doit être ferme dans le fond et soignée dans la forme : une conclusion élégante et solide fait oublier certaines faiblesses rencontrées dans le développement.

LE STYLE DE LA DISSERTATION JURIDIQUE

La nécessité de forger les preuves selon une logique irréprochable, d'argumenter selon une suite de raisons parfaitement articulées les unes aux autres, donne une importance particulière aux transitions et à la ponctuation.

Les transitions s'expriment matériellement par des conjonctions ou par des adverbes **(car, donc, mais, d'ailleurs, aussi bien, pourtant, ainsi, c'est pourquoi, cependant, il est vrai que, à première vue,...).**

Ces transitions servent à introduire le raisonnement ou l'exemple ; elles rivent en quelque sorte la charpente qui soutient l'édifice de la dissertation.

L'emploi judicieux des transitions rehausse la netteté du style et la rigueur de la dialectique : **cependant** annonce une remarque tendant à affaiblir la portée d'une affirmation ou d'un jugement ; **d'ailleurs** introduit une observation supplémentaire, faite d'un autre point de vue, etc.

Le fait d'aller à la ligne annonce qu'on passe à une idée nouvelle. L'alinéa s'impose quand on ne désire pas insérer une transition, ou quand on ne trouve pas de transition logique ; il ménage un repos et évite au lecteur d'achopper à l'improviste devant des idées ou des faits totalement imprévus.

Au cours d'un développement dont le thème peut être aride, on n'oubliera pas que l'omission d'un alinéa, d'une virgule ou d'un signe de ponctuation imposera au lecteur un surcroît d'attention, de fatigue, qu'il est bon de lui épargner.

51. L'exposé ou note

Les sujets à énoncé laconique, dont aucun jugement, critique, éloge ou renseignement ne peut être tiré, se classent, non comme « dissertation », mais comme « sujet d'exposition ».

En l'occurrence, on demande simplement à l'élève d'interpréter un thème donné, d'en rendre le contenu plus intelligible et plus limpide, à l'aide de remarques, d'observations, de commentaires inspirés par la réflexion.

L'exposé d'un sujet, d'une question, d'une affaire, est la plus technique de toutes les formes de composition.

Pour rendre l'explication plus nette, la démonstration plus frappante, on utilise fréquemment la comparaison, procédé de connaissance ou d'expression qui nous donne, par référence à des objets connus, une certaine notion de ceux qui nous sont inconnus.

On peut aussi user du contraste, ou comparaison négative, car son effet dépend de la différence, et non de l'analogie ; en d'autres termes, le contraste procède par rapprochement de deux objets entre lesquels il y a une opposition, alors que la comparaison proprement dite considère des objets entre lesquels existe une ressemblance.

Pour atteindre son but, la comparaison doit être claire, juste et courte. Elle est claire si le terme de comparaison est connu et facile à concevoir. Elle est juste lorsqu'existent des traits de ressemblance ou d'opposition entre les objets comparés, et que la comparaison s'arrête au point où cesse la ressemblance ou l'opposition. Elle sera courte, enfin, pour éviter que le terme de comparaison n'accapare l'attention du lecteur au détriment du sujet principal.

EXPOSE RELATIF A UNE QUESTION QUI FAIT L'OBJET D'UN COURS

Ce genre de travail peut avoir rapport à la morale, à l'histoire ; il consiste à expliquer une œuvre, à apprécier un écrivain, un moraliste, un homme d'Etat, sans empiéter sur le domaine de la critique.

Le personnage a-t-il vécu à une époque historique ? En ce cas, on se référera à sa biographie, parce que celle-ci peut, dans une certaine mesure, expliquer l'œuvre ou l'éclairer.

On ne peut séparer l'homme de ses activités sociales : les différents types d'hommes représentatifs sont intéressants dans la mesure où ils nous permettent d'« échantillonner » l'humanité, c'est-à-dire de scruter le fond permanent de notre nature, surtout sous ses aspects les plus généreux, les plus exaltants.

Ainsi, prenons le cas d'une étude relative à un poète lyrique.

On décrira les sources de son émotion, l'origine de son inspiration :

a) Grands problèmes de la destinée (vie, mort, amitié, plaisir, douleur), auxquels chacun, selon qu'il souffre ou qu'il est heureux, donne telle ou telle solution ;
b) Sentiment de la famille, qui fournit mille occasions de joies et de souffrances intimes ;
c) Culte de la patrie, qui nous donne le sens de la soli-

darité humaine et qui nous porte à tout sacrifier pour un idéal commun ;

d) Amour de la nature, grâce auquel nous découvrons dans l'univers des occasions de laisser vibrer notre sensibilité, d'éprouver des effusions lyriques.

Il est bon d'étudier chaque genre de personnage ou d'auteur d'après un questionnaire détaillé, constituant un plan-type.

Les questionnaires sont un instrument de travail, une méthode, un guide dans l'inventaire de l'homme et de l'œuvre : ils permettent d'étudier d'après un plan uniforme les auteurs spécialisés dans un même genre, les personnages ayant occupé une même fonction ; ils aident à répondre sans hésitation et sans sécheresse à la question posée.

L'emploi d'un questionnaire suggère des rapprochements, des comparaisons ; il fait éclore une foule d'idées qui se rapportent naturellement au sujet ; il évite le grave écueil qui consiste à s'écarter du sujet, faute de pouvoir le rendre vivant et de l'éclairer par l'intérieur. Bref, grâce à de tels cadres tracés d'avance, on sait par où commencer, comment poursuivre, comment conclure.

Comme dans tout exposé en général, le plan d'ensemble s'attachera à préciser l'intérêt et la portée du sujet ; il fixera en quelque sorte l'aire de la composition et préviendra tout risque de digression.

Le plan de développement comportera :

1° Une introduction, dans laquelle on présentera le sujet en des termes qui en soulignent l'importance ;

2° Une transition, où on esquissera l'ordre dans lequel on se propose de conduire l'exposé ;

3° Le corps du sujet, dans lequel on développera les appréciations, justifications, etc., constituant la partie essentielle du travail de rédaction ;

4° Une conclusion, dans laquelle on s'efforcera de transcender, d'élargir le point de vue particulier, pour atteindre au domaine des idées générales.

Au cours du développement, on évitera de se laisser emporter par un excès d'enthousiasme qui risquerait de ravaler la rédaction au niveau des banalités sentimentales.

Il sied d'user de mesure dans nos appréciations. Il faut surtout nous attacher à justifier notre jugement ou notre goût personnel, en invoquant les faits, les caractères et les œuvres capables de justifier l'estime ou l'admiration.

Dans une étude d'exposition, le préambule — ou l'entrée en matière — pose la question de façon à la situer, à la limiter, à indiquer l'idée directrice qui sauvegardera l'unité du développement.

Pour les sujets d'exposition simple, le plan peut être établi d'après un modèle de questionnaire se rapportant à une œuvre, à un auteur, etc., à moins que le canevas ne soit indiqué dans l'énoncé du sujet.

Pour les sujets d'exposition comparative, il y a lieu, soit d'indiquer les différences ou les ressemblances, soit de comparer deux œuvres partiellement semblables.

Dans le premier cas, s'il s'agit d'œuvres littéraires, on se réfère aux sources, au fond, au style, ou bien au sujet, à l'intrigue, aux caractères.

Dans le second cas, on termine l'exposé par les différences si on les juge plus importantes, ou par les ressemblances, si c'est l'inverse.

Le développement doit débuter par les faits d'importance mineure et finir sur les faits d'importance capitale ; de sorte qu'il faut toujours disposer le plan d'un sujet d'exposition de manière à laisser le lecteur sous l'impression de ce qu'on répute pour essentiel.

CHAPITRE VII

PLANS DETAILLES PROPOSES A TITRE D'EXEMPLES

Sujets de critique et questions d'ordre général

Le sujet de critique comporte une démonstration ou une discussion sur un ou plusieurs jugements qui appellent des réserves ; le thème général est lui-même une exposition-démonstration ou une exposition-discussion.

Ici pas plus qu'ailleurs, la méthode qui consiste à analyser progressivement le sujet, à en « sérier » les difficultés, ne saurait suffire ; mais elle permet de traiter exactement la question et de mettre en valeur les qualités personnelles du rédacteur.

Pour dégager la marche à suivre dans les sujets de ce genre, voici quelques plans de détail se rapportant à des pensées ou maximes à expliquer et à commenter, c'est-à-dire à développer.

1. LA BRUYERE A DIT : « LA MOQUERIE EST INDIGENCE D'ESPRIT ». EXPLIQUER ET COMMENTER

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

La moquerie constitue le fond de beaucoup de conversations : elle en est la monnaie courante ; on a l'impression qu'elle en comble le vide.

B. DEFINITION

La moquerie consiste à railler, à plaisanter d'une façon maligne, à mettre en lumière, avec une intention blessante plus ou moins déguisée, les défauts physiques, les lacunes intellectuelles, l'insuffisance ou la sottise d'autrui ; elle suppose l'intention de déprécier le prochain, de dévoiler ou de souligner ses points faibles, de le tourner en dérision.

II. DISCUSSION

A. EN QUOI CETTE PENSEE EST-ELLE JUSTE ?

Quelle part de vérité, d'évidence contient-elle ?

1° La Bruyère vise la moquerie de salon, le jeu de l'esprit qui critique pour se distraire, pour meubler la conversation.

a) Occasion de se réjouir, de rire aux dépens de ceux qui prêtent le flanc à la critique ;

b) Esprit de conversation : consiste en un échange rapide de propos brillants, fins, délicats, d'aperçus neufs, originaux, sous l'aiguillon des reparties qui s'entrecroisent ;

c) Art de la parole : on y déploie le meilleur de son esprit : il y faut de la culture et de l'imagination, du talent : n'y brille pas qui veut.

2° La moquerie ordinaire tient lieu de talent dans la conversation.

a) La moquerie s'en tient au détail, elle ne voit que les apparences ; elle est le propre des esprits légers et superficiels ;

b) Il faut plus d'effort d'intelligence pour comprendre et juger, pour apprécier gens et choses à leur valeur, que pour les ridiculiser.

3° En quoi elle est indigence d'esprit.

a) Pauvreté de moyens ; défaut de culture générale, de largeur de vues ;

b) Manque d'humilité, trop haute idée de soi-même ;

c) Absence de savoir-vivre, de tact, d'esprit de bienveillance envers les autres ;

d) La moquerie vulgaire est le fruit de la jalousie, de l'envie, de la petitesse, de la mesquinerie ; elle trahit l'étroitesse, l'indigence d'esprit ; elle ne produit que des effets négatifs ; elle est l'esprit de ceux qui n'en ont pas.

E. EN QUOI CETTE PENSEE EST-ELLE DOUTEUSE, CONTESTABLE, APPROXIMATIVE, EXCESSIVE ?

Quelle part d'inexactitude, d'outrance, d'erreur contient-elle ?

1° Il existe une moquerie spirituelle, inoffensive, voire bienfaisante.

a) La moquerie lourde, blessante, vulgaire, est signe d'indigence d'esprit ; mais il en va autrement d'une moquerie plus subtile ;

b) La moquerie peut s'élever au-dessus de l'allusion directe et grossière : elle devient alors plaisanterie fine, humour, ironie ; c'est la moquerie spirituelle de la satire ou du pamphlet, la moquerie salutaire.

2° Comment « sublimer » la moquerie ?

La sublimation de la moquerie exige la mise en œuvre de tous les ressorts de l'intelligence ; elle suppose une imagination vive, un jugement sûr, des sentiments élevés, l'amour du vrai. *Exemples :* Rabelais, Molière, Voltaire, etc.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

a) La moquerie se confond habituellement avec la plaisanterie facile et volontiers venimeuse, à la portée du vulgaire ; elle cache en général un vide d'idées ; elle révèle le manque de sérieux, de profondeur ; elle constitue une attitude déplaisante à la fois pour l'auditoire et pour la personne dont on se moque ;

b) La moquerie fine et délicate est, par contre, un jeu subtil, intelligent : elle permet de redresser et d'instruire le prochain sans le blesser ; elle produit des résultats heureux au point de vue social.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

a) La moquerie spirituelle, celle qui instruit en amusant, est courante sous la plume des critiques, des moralistes ;

b) C'est une arme puissante, mais délicate à manier ; il faut savoir brider sa verve, éviter d'être trop incisif et blessant.

2. EXPLIQUER ET COMMENTER CES PAROLES DE LA BRUYERE : « LES ENFANTS N'ONT NI PASSE, NI AVENIR, ET, CE QUI NE NOUS ARRIVE GUERE, ILS JOUISSENT DU PRESENT »

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

Les enfants sont légers, insouciants. L'enfance est un âge qui présente toutes les apparences du bonheur.

B. DEFINITION ET EXPLICATION DE LA PENSEE

Pour les enfants, tout est simple, brillant, coloré, attirant ; ils sont remplis d'optimisme ; c'est là un état d'esprit qu'on envie quand on a atteint le terme de l'âge mûr, quand on éprouve l'impression d'avoir épuisé les joies de l'existence, quand on est tenaillé par le souci.

II. DISCUSSION

A. CE QU'IL Y A DE JUSTE DANS CETTE PENSEE DE LA BRUYERE

1° Les enfants n'ont pas de passé :

a) Pas de rêves déçus, pas d'entreprises effondrées :

b) Rien à regretter, tout à espérer.

2° Les enfants n'ont pas de soucis d'avenir :

a) Pas de projets d'avenir immédiat, pas de préoccupations angoissantes ; l'enfant envisage volontiers l'avenir sous des couleurs riantes ;

b) L'enfant est tout à la joie, à l'espoir ; l'avenir est pour lui plein de promesses ; toutes les satisfactions lui semblent dues ; tout paraît naturel et facile à l'enfant.

3° Les enfants jouissent du présent :

a) Ils ont tout à voir, tout à apprendre ; tout les occupe, tout les intéresse ;

b) Ils se livrent au jeu, à la fantaisie, à leurs caprices, avec une ardeur spontanée ;

c) Ils jouissent du présent parce qu'ils ne sont ni retenus par le passé ni sollicités par l'avenir.

B. CE QU'IL Y A DE CONTESTABLE DANS LA THESE DE L'ECRIVAIN

C'est une légende qui représente l'enfance comme l'âge heureux, la plus belle période de la vie : en réalité, le bonheur de l'enfant est moins complet que ne le font croire des indices superficiels.

a) Les enfants manifestent ouvertement et bruyamment leur plaisir ; mais ils ont leurs peines, leurs chagrins, qu'ils éprouvent et expriment d'une façon tout aussi violente ;

b) La souffrance des enfants peut être profonde, au point que certains mettent fin à leurs jours. Il y a un problème de l'enfance malheureuse ;

c) En somme, joies et souffrances s'équilibrent chez les enfants, et il en va ainsi à tout âge. Les enfants qui souffrent sont à plaindre, car ils sont tout à leur tristesse : ni le souvenir des satisfactions obtenues dans le passé, ni les espérances de l'avenir ne peuvent les consoler des difficultés du moment (ennuis, mécomptes, contrariétés, etc.) ;

d) Chez les enfants, tout est instantanément amplifié ; mais l'insouciance diminue la durée et la profondeur des impressions : il s'agit d'états de crise passagère, un peu comme chez la femme, qui se rapproche de l'enfant au point de vue psycho-physique.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

a) Le fait avancé est vrai ; c'est une vérité banale présentée sous une forme brillante ;

b) L'enfant jouit du présent, mais non sans mélange. Il a, comme nous, ses souffrances, aussi vives que ses joies :

c) Le moraliste nous invite à profiter du présent, à ne pas nous abandonner au pessimisme, à ne pas nous laisser absorber outre mesure par la hantise d'un passé révolu ou par le souci exagéré de l'avenir.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

a) La vie heureuse est faite de mesure, de pondération, de compromis ; il ne faut pas se complaire dans l'inaction et le rêve, dans le vain regret du passé ou dans la spéculation tournée vers un avenir chimérique ;

b) Il est sage de vivre à plein le moment présent, en s'efforçant de joindre l'utile à l'agréable ;

c) Il convient d'associer la réflexion et l'action, de prévoir pour agir, et d'attendre avec calme l'événement : à chaque jour suffit sa peine.

3. EXPLIQUER ET COMMENTER CETTE MAXIME DE LA ROCHEFOUCAULD : « L'ESPRIT NE SAURAIT JOUER LONGTEMPS LE PERSONNAGE DU CŒUR »

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

La personnalité humaine comporte des éléments intellectuels (pensée, raisonnement, jugement) et des éléments affectifs (émotion, impulsion, sentiment), qui s'équilibrent. On peut dire que l'esprit (intelligence, logique pure) prévoit et juge, tandis que le cœur (sentiment, logique affective) ressent, éprouve et, le plus souvent, choisit et décide.

B. DEFINITION ET EXPLICATION DE LA PENSEE

1° L'esprit, aspect intellectuel de la personne humaine.

Il correspond aux fonctions d'idéation, de comparaison, de réflexion et de choix.

Esprit, ici, veut dire « ce qui est voulu délibérément ». On peut entraîner l'intelligence à fonctionner dans un certain sens.

2° Le cœur, aspect affectif de la personne humaine.

Il correspond aux fonctions instinctives qui reposent sur le mécanisme des émotions, des sentiments, des sympathies, des résonances intimes.

Le cœur représente l'élément passionnel ; il ne se laisse pas induire aussi aisément que le cerveau à agir dans un sens déterminé, à prendre telle attitude ; il est difficile de le conduire ou de le contraindre.

3° Jouer le personnage.

C'est un terme de comédie qui signifie « manifester à l'extérieur le caractère de la personne représentée » ; c'est jouer un rôle d'emprunt, tenir un rôle autre que son rôle habituel ; il faut donc feindre, donner les apparences de ce qu'on n'est pas en réalité.

4° Jouer longtemps.

Il est difficile de tenir un rôle de convention pendant un temps appréciable sans laisser apparaître le fond même sous lequel se découvre l'homme réel.

II. DISCUSSION

A. CE QU'IL Y A DE JUSTE DANS LA PENSEE DE LA ROCHEFOUCAULD

1° Le fond véritable de l'homme, c'est l'élément instinctif, ce qui n'est pas acquis, ce qui dépend du tempérament physique et moral.

a) L'homme vit surtout par le cœur, par sa façon de réagir aux événements, aux faits de la vie affective, qui suscitent en lui des émotions fortes, en accord ou non avec ses tendances intimes ;

b) La vie du cœur, ou vie morale, est dominée par les tendances de l'imagination, du sentiment, par nos impulsions ou nos répulsions (sympathie ou antipathie, désir ou aversion, etc.).

2° Le cœur parle souvent en maître.

a) On veut ou l'on croit ce que l'on aime, ce que l'on désire ; on est généralement conduit par l'imagination plutôt que par la raison ;

b) Le désir est puissant ; les émotions, bien plus que les idées, nous dictent notre conduite ;

c) Le cœur révèle l'homme intime, le fond de la personnalité. Il existe souvent deux hommes en nous : l'un extérieur, social, tout d'apparence ; l'autre intérieur, intime, qui se manifeste en marge des conventions admises, des obligations que nous impose la contrainte sociale ;

d) L'homme est double ; il a deux visages : celui de l'esprit, qui peut être une fausse enseigne ; celui du cœur, qui est, en fait, le visage réel.

3° Pour être entièrement lui-même, l'homme de volonté, de raison, orienté par l'esprit, doit être inspiré, réchauffé, illuminé par le cœur.

a) La personnalité ne peut s'épanouir pleinement si elle n'est inspirée par le sentiment ;

b) Penseurs, écrivains, artistes, savants qui honorent l'humanité sont, avant tout, des hommes sincères, imaginatifs, spontanés, alors même qu'ils s'en défendent ; les grandes pensées viennent du cœur ;

c) L'art véritable est fondé sur l'émotion profonde engendrée par la sympathie pour l'humain ;

d) Le rôle du cœur est capital ; l'esprit ne saurait le remplacer longtemps sans que le personnage véritable ne se traduise dans l'œuvre ou dans la vie.

B. CE QUE CETTE PENSEE CONTIENT DE CONTESTABLE

a) Le cœur peut égarer l'intelligence, la raison, faire tenir pour vrai ou juste ce qui est faux et injuste ; ses conseils peuvent être la source de graves égarements :

b) L'esprit dupé par le cœur peut pâtir de cuisants dommages, capables d'engendrer un scepticisme et une méfiance incurables ;

c) La crainte d'être dupe de son cœur peut conduire à la sécheresse systématique et exercer une influence durable sur la vie et sur l'œuvre (Exemple : Mérimée).

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

Il y a plus de passionnés que d'hypocrites et que d'hommes mus par une volonté ferme et constante. Dans le commerce de la vie, le cœur déclenche l'action : le loup apparaît alors sous la défroque du berger, l'âne sous la peau du lion.

On veut ce qu'on aime d'instinct ; on agit selon son cœur plutôt que selon sa raison. Mais la logique du cœur peut égarer l'intelligence ; de sorte que l'esprit doit se méfier du cœur, des entraînements affectifs. Il importe que l'esprit refrène les impulsions instinctives, qu'il les soumette au contrôle de la raison.

B. BALANCEMENT DE LA CONCLUSION

La vérité est dans l'équilibre, dans l'harmonie de la raison et du sentiment. Cet équilibre assure la cohésion, l'unité de notre personnalité ; il nous préserve des égarements de la passion (instabilité, inconséquences, hésitations, variations, flottements) et des excès de rigorisme de l'intelligence (dogmatisme, esprit de système, manque de souplesse).

C. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

Ne pas jouer un faux personnage ; bannir la duplicité ; être sincère avec soi-même et avec les autres ; être « honnête », voilà l'essentiel.

C'est la plus sûre attitude à prendre ; c'est aussi celle qui produit les meilleurs fruits ; elle nous gagne la confiance, nous ménage la sympathie, l'appui des autres.

L'imposteur « se coupe » vite ; il est rapidement percé à jour, et il voit se fermer devant lui toutes les portes.

Mais il faut être prudent dans la spontanéité, contrôler le sentiment par la raison, garder la mesure, l'équilibre, le bon sens.

4. EXPLIQUER ET COMMENTER LA MAXIME :
« MIEUX VAUT UN ESPRIT BIEN FAIT QU'UN ESPRIT BIEN PLEIN »

I. INTRODUCTION

1° Définition de l'esprit bien fait.

a) *Traits caractéristiques :* conception nette, raisonnement juste, jugement sûr ;

b) *Résultats :* esprit qui saisit promptement les rapports entre les choses, qui comprend les enseignements du passé et qui prévoit les répercussions du passé et du présent sur l'avenir.

2° Définition de l'esprit bien plein.

a) *Traits caractéristiques :* mémoire fidèle, érudition, connaissances livresques, culture artificielle ;

b) *Résultats :* raisonnements hasardeux, idées toutes faites, jugements préfabriqués ; mode de penser mécanique, doctrinaire.

II. DISCUSSION

A. CE QU'IL Y A DE JUSTE DANS LA MAXIME PROPOSEE

1° Avantages de l'esprit bien fait.

a) Il fortifie le jugement, acte essentiel de l'intelligence ; le jugement caractérise l'homme, constitue le fondement de sa personnalité ;

b) Un esprit bien fait montre les enchaînements, les raisons ; il tire des idées ou des faits les conséquences et les leçons utiles ; il nous rend apte à associer et à harmoniser les éléments d'une question ;

c) Un tel esprit permet de voir clair, d'agir vite et bien dans toutes les situations, de se conduire avec sagesse et prudence ; de se diriger et de diriger les autres à bon escient ; il constitue la base de la conduite des hommes, sur le plan individuel et social.

2° Inconvénients de l'esprit bien plein.

a) Il se repose surtout sur la mémoire, dont l'exercice abusif empêche l'individu de penser par lui-même et le conduit à adopter des attitudes dogmatiques ;

b) La mémoire ne peut que restituer ce qui a déjà été acquis ; elle fait simplement mieux connaître ce que l'on sait déjà ; elle rapetisse les questions, elle s'oppose à la libre recherche ;

c) L'usage excessif de la mémoire fait qu'on ne voit pas les choses sous leur angle véritable ; on n'accorde pas une attention suffisante aux circonstances présentes, actuelles, à venir, qui commandent les événements ;

d) L'esprit bien plein est embarrassé pour choisir, juger, décider en dehors de ce que d'autres ont dit ou pensé ; il hésite quand il s'agit de prévoir, de sortir des chemins battus, d'appliquer ses connaissances dans la vie pratique ;

e) Une mémoire trop chargée peut atrophier le jugement, infliger de la sorte à l'homme un défaut qui le déclasse, qui le rend inapte à diriger sa destinée et à conduire les autres.

B. CE QU'IL Y A DE CONTESTABLE DANS CETTE MAXIME

1° Nécessité d'une mémoire fidèle.

a) La mémoire est nécessaire au raisonnement par analogie, par induction ; un certain acquis de souvenirs et d'idées est indispensable au bon fonctionnement de l'esprit humain ;

b) La mémoire est nécessaire au jugement, lequel repose sur des associations d'idées, des combinaisons d'éléments divers (rappel de faits analogues, comparaisons, etc.) ;

c) Pour établir des rapports et juger avec exactitude, il faut rapprocher les éléments que nous fournit la mémoire, confronter les souvenirs ; on est frappé par ce qui rappelle quelque chose, par ce qui éveille quelque notion ou impression gravée précédemment en nous et suscite des comparaisons qui nous aideront à mieux identifier les objets actuels de notre connaissance ; sans cette sorte de « provision » formée des apports du passé, nous ne pourrions meubler les cadres de nos raisonnements, nous tâtonnerions dans le vague, nous généraliserions et ratiocinerions à vide.

2° Intérêt à avoir l'esprit bien plein en même temps que bien fait.

a) Pour se rapprocher de cette condition idéale, il faut acquérir des notions suffisantes en retenant les faits acquis (enseignement, lectures) et les faits observés (expérience personnelle, expérience des autres) ;

b) S'entraîner à discerner les faits, à les classer, à dégager les lois qui les unissent, les idées générales qui permettent de les représenter, de les résumer en une seule formule ;

c) Aiguiser et assouplir l'esprit en exerçant le jugement, en développant la faculté d'apprécier, de juger exactement les hommes et les choses.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

Il y a donc, dans la maxime en cause, une part de vérité et une part

d'exagération, par excès de simplification : ce qui est souvent le cas des formules trop concises.

La primauté appartient sans conteste au jugement droit, à l'esprit bien fait, qui pense clair et vite ; c'est la marque caractéristique de toute personnalité de valeur.

Le jugement utilise, en fait, la matière qui nous est fournie par la mémoire (connaissances acquises, observations personnelles) ; il faut posséder le fond, la matière, mais il faut disposer aussi de la méthode, de la manière de tirer judicieusement parti de son bagage ; autrement dit, il faut être capable de gérer le capital conservé par la mémoire.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

Le jugement a besoin d'être exercé plus que la mémoire, car il est d'un fonctionnement plus délicat.

On peut se passer d'une bonne mémoire en y suppléant par la documentation (dossiers, fiches, etc.). On ne peut se passer d'un bon jugement, le remplacer par des mécanismes, car il est intimement lié à la personnalité, il ne lui est pas extérieur. D'où la nécessité d'exercer le jugement plus que la mémoire. Tel est le sens profond de la maxime.

5. EXPLIQUER ET COMMENTER CETTE PENSEE DE RENAN : « SACHONS IGNORER AFIN QUE L'AVENIR SACHE »

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

Renan a consacré sa vie à la recherche scrupuleuse de la vérité ; il a adopté une attitude scientifique de doute, de bonne foi, de sincérité, en face des problèmes avec lesquels il fut confronté.

B. DEFINITION : POSITION DE LA QUESTION

a) *Ignorer* veut dire, ici, ne pas se prononcer hâtivement, demeurer dans une incertitude provisoire, favorable à la recherche sérieuse, patiente, approfondie, avant de se décider, avant de conclure ;

b) *Savoir*, c'est être en possession de la vérité scientifique ; pour atteindre une telle vérité, il ne faut abréger ni le travail préliminaire d'enquête, d'information, de recherche, ni le travail ultérieur de vérification : au besoin, il faut laisser à nos successeurs le soin de conclure.

II. DISCUSSION

A. CE QU'IL Y A DE CERTAIN, D'INDUBITABLE DANS LA PENSEE DE RENAN

1° L'homme est dogmatique par nature.

a) Nous tendons à trouver tout de suite et d'un bloc l'explication totale des questions qui sollicitent notre curiosité ;

b) La hâte que nous apportons à conclure est une conséquence de notre impatience, de la tendance au moindre effort.

2° Dangers de l'impatience et de la hâte.

a) Cette tendance est opposée à l'esprit scientifique, à base de recherche prudente, de patiente investigation ;

b) Elle favorise la crédulité, l'amour de la légende et du mystère, c'est-à-dire le faux savoir ;

c) Chez les chercheurs de bonne foi, elle engendre les généralisations hâtives, les synthèses superficielles; chez les esprits dénués de profondeur, elle entraîne l'abdication de tout désir d'apprendre, le scepticisme desséchant ;

d) *Exemples :* l'histoire de l'évolution des doctrines philosophiques et des hypothèses scientifiques prouve que prétendre tout savoir et savoir tout à la fois, c'est se condamner à l'ignorance :
- — Les doctrines trop absolues, dogmatiques, professées par les scolastiques, ont arrêté longtemps le progrès des sciences physiques et psychologiques ;
- — Le doute de Socrate et celui de Descartes sont à l'origine des philosophies ancienne et moderne.

3° L'analyse doit précéder la synthèse.

a) La vérité scientifique a besoin de faits et d'observations; elle en appelle à l'expérience avant de rapporter à une cause définie un ensemble de phénomènes, avant d'en donner l'explication rationnelle ;

b) Difficultés d'établir un système cohérent, une synthèse, à cause du nombre de facteurs qui entrent en jeu, de la complexité de l'univers, de la vie, de l'homme, de l'infi ie variété des êtres et des choses ;

c) Les sciences se constituent lentement ; elles font souvent des faux pas, elles trébuchent et se relèvent; elles sont contraintes d'avancer avec prudence sur un terrain hérissé d'obstacles ;

d) L'arme de cette prudence, garante de la sécurité, c'est l'ignorance provisoire conseillée par Renan comme instrument de progrès sur la route du savoir.

4° L'ignorance ainsi voulue a des limites.

a) Généraliser et conclure correspondent à un besoin de l'esprit; c'est le fondement même du savoir, la base de toute connaissance ;

b) Après qu'on a douté, ignoré, cherché, accumulé faits et preuves, l'hypothèse devient légitime; d'autres chercheurs viendront qui confirmeront ou infirmeront ce qu'on a conjecturé.

B. CE QU'IL Y A DE CONTESTABLE, D'EXAGERE DANS CETTE PENSEE

Les sciences d'action, qui ont pour objet la vie pratique, ne supposent pas le renoncement, l'immobilisme.

a) Alors que les sciences d'observation avancent prudemment entre les lisières du doute, qui suspend le jugement, et de l'hypothèse, qui risque prudemment une conclusion provisoire, les sciences morales et politiques, qui intéressent la conduite de l'homme individuel et de l'homme social, doivent progresser sans arrêt ;

b) Le doute n'est pas permis quand il s'agit du devoir, de la vertu, de l'équité, des fins sociales de l'homme: il faut agir dans le sens convenable, sans délai, sans sursis; c'est la loi de la vie quotidienne ;

c) On ne peut pas rester dans l'ignorance quant aux fins morales de l'homme, quant aux principes souverains de raison et de justice dictés par le sens de l'humain ;

d) Il n'est pas possible de transiger avec ces principes: ils sont la règle même de notre vie; ils répondent de notre conduite de chaque jour, intérieure et extérieure.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

1° Il faut savoir rester provisoirement dans le doute, s'abstenir de conclure.

a) Se défier des jugements a priori, laisser notre esprit en suspens au sujet du pourquoi des choses, de l'enchaînement des causes et des effets ; tout est complexe, exige de l'attention, une étude, avant que la vérité, la connaissance, le savoir, se dégagent de l'accumulation des faits et des preuves avec la force et la clarté de l'évidence ;

b) Ne pas croire que nos découvertes soient définitives, qu'elles constituent le dernier mot de la science, l'expression de la vérité immuable; il faut semer avant de récolter, c'est-à-dire analyser, réunir faits, expériences, matériaux, afin que les hommes de l'avenir se trouvent suffisamment éclairés et renseignés pour conclure, ou pour risquer des explications qui se rapprochent de la vérité.

2° On ne peut prendre la pensée de Renan au sens absolu.

a) Le doute scientifique, pour être fécond, doit avoir des limites; il ne doit pas être poussé trop loin : souvent, une hypothèse hardie, aventureuse, qui plus tard sera mise en doute et reconnue fausse, aura ouvert des horizons nouveaux et contribué à l'avancement de la science ;

b) Le doute systématique ne doit pas s'appliquer à certains objets de connaissance qui sont à la base même du droit naturel; il ne peut prévaloir contre les impératifs de conscience et de raison qui régissent de tout temps notre conduite.

B. ELARGISSEMENT DE LA QUESTION

Il faut unir la recherche à l'inspiration, le doute à la foi, le clair-obscur du laboratoire à la lumière de nos sources intérieures. Mais cette lumière est fugitive; de sorte qu'il faut l'utiliser avec prudence, ne pas nous fier aveuglément à notre intuition, résister à notre désir de voir les choses sous l'angle vers lequel nous incline notre tempérament personnel.

Il faut tendre à réaliser en soi l'homme de science et l'homme de devoir, de façon à constituer une personnalité qui sache s'élever au-dessus d'elle-même, qui soit capable d'oublier le présent pour ménager à l'humanité un avenir meilleur.

6. EXPLIQUER ET COMMENTER CETTE MAXIME : « LE TALENT SE FORME DANS LA SOLITUDE, LE CARACTERE DANS LA SOCIETE »

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

La vie d'un homme public, d'une personnalité marquante, présente une alternance de périodes de vie en société et de solitude, d'activité extérieure et de concentration.

B. DEFINITIONS

a) LE TALENT, à savoir les qualités intellectuelles et les dons artistiques qui permettent de se distinguer, sinon de s'imposer comme une personnalité hors de pair ;

b) LE CARACTERE, c'est-à-dire les qualités morales, la fermeté d'âme, qui permettent d'agir avec droiture et de surmonter les épreuves de la vie;

c) LA SOLITUDE, c'est la retraite loin des relations mondaines, le recueillement, la concentration de la pensée, la protection contre les importuns, le renoncement aux causes habituelles de dissipation ;

d) LA SOCIETE veut dire, ici, toute activité humaine et sociale, les rapports de l'homme avec ses semblables ;

e) L'auteur de la maxime emploie le terme *se forme*, c'est-à-dire se développe progressivement, par l'effet de la répétition, de l'exercice.

II. DISCUSSION

A. CE QU'IL Y A DE JUSTE DANS CETTE MAXIME

1° Eléments nécessaires à la constitution du talent.

a) Longues méditations pour la maturation de l'œuvre; recherches patientes pour accumuler des matériaux; effort prolongé de mise au point;

b) Idéal personnel longuement cultivé, procédés originaux lentement élaborés, dédain du succès immédiat.

2° Avantages de la solitude pour la constitution du talent.

a) Economie de temps, par manque de souci des préoccupations de la vie extérieure, des obligations sociales;

b) Economie de pensée : on ne disperse pas ses efforts, on n'éparpille plus son attention;

c) *Exemples :* Montaigne, Pascal, Corneille, Victor Hugo à Guernesey, Gustave Flaubert, etc.

3° Eléments nécessaires à la formation du caractère.

a) Effort constant pour surmonter les difficultés ; adaptation aux exigences de la vie ;

b) *Exemples :* la vie de Molière, les personnages de Corneille.

4° Avantages de la vie sociale pour la formation du caractère.

a) L'éducation reçue à l'école et dans la famille se perfectionne par l'expérience personnelle, née du contact avec les hommes ;

b) Il faut faire effort sur soi-même et sur autrui, savoir se plier aux événements et, au besoin, les contraindre, pour s'adapter à l'entourage, pour n'être ni un esprit chimérique, ni un pessimiste insociable.

B. CE QU'ELLE CONTIENT DE CONTESTABLE, D'EXAGERE

1° Le talent a parfois besoin d'un contact prolongé avec la société.

a) Les œuvres qui ont trait à des études de mœurs, notamment, supposent une participation étroite et pour ainsi dire constante à la vie sociale;

c'est là une obligation nécessaire pour les auteurs dramatiques, les romanciers, les moralistes, etc. ;

b) D'une façon générale, les hommes de talent ne peuvent s'isoler de leurs contemporains, vivre en marge de l'humanité; ils subissent, fût-ce malgré eux, l'influence des idées et des mœurs de leur temps ;

c) L'homme de talent ne peut s'enfermer dans une tour d'ivoire; il a besoin d'étudier, d'observer, de se mêler à la vie, de travailler sur la matière humaine; mais la solitude lui procure la tranquillité matérielle et morale nécessaire pour la mise au point de l'œuvre.

2° La solitude contribue à la formation du caractère.

a) La vie extérieure, mondaine, avec ses obligations de toutes sortes, disperse les efforts, affadit la personnalité; elle empêche de voir clair en soi;

b) Pour se former, le caractère a besoin de recueillement, de retraite; la solitude permet de faire un retour sur soi-même, d'examiner sa conscience, de prendre des résolutions fermes.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

Le talent a surtout besoin de solitude parce qu'il implique le travail, l'application, la constance, toutes conditions auxquelles la vie en société, si elle devient trop envahissante, ne permet pas de satisfaire.

Le caractère a besoin d'une vie sociale active pour se former, se polir au contact des réalités de l'existence, s'adapter au commerce des hommes.

Cependant, si le talent semble exiger, avant tout, la méditation loin de la foule, il a besoin de la société pour atteindre à son plein épanouissement; il en va de même du caractère, qui se trempe dans la solitude, mais qui ne peut se passer, pour sa formation, d'un contact étroit avec le milieu social.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

Par suite du raccourci de la phrase, la maxime ne met en lumière que le facteur de développement le plus important, dans chaque cas.

Ce que l'auteur a voulu souligner, c'est qu'il importe d'établir un compromis entre l'individuel et le social, d'alterner les périodes de vie extérieure et de vie intérieure, de dispersion et de concentration, en vue de se nantir d'une expérience complète et de s'assurer le maximum de possibilités.

7. SENTIMENT DU VRAI ET AMOUR DE LA VERITE. COMMENT DEVELOPPER EN NOUS CES TENDANCES

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

Rencontrer le vrai, découvrir la vérité, donne l'impression d'une réussite; pareille rencontre nous flatte; elle conduit à l'amour de la vérité pour elle-même.

B. DEFINITIONS

a) SENTIMENT DU VRAI : nous éprouvons une émotion agréable à la rencontre du vrai, une émotion désagréable au contact de l'erreur; ce plaisir ou ce déplaisir procède de notre sentiment du vrai.

b) AMOUR DE LA VERITE : l'émotion agréable en face du vrai est suivie d'un mouvement de désir, d'une attraction; inversement, l'émotion pénible qu'on éprouve en face du faux ou du factice s'accompagne d'un mouvement de répulsion; de l'impression que produisent sur nous le vrai et le faux, naît le désir de connaître la vérité, de la rechercher.

II. DISCUSSION

1° Conséquences du sentiment du vrai.

La satisfaction ressentie quand on croit avoir découvert la vérité se traduit par un désir de la connaître en tous ses aspects ; d'où la curiosité qui conduit à l'amour de la science, de la recherche désintéressée, de la vérité pour elle-même.

2° Conséquences de l'amour de la vérité.

L'amour de la connaissance exacte donne naissance à deux penchants conjugués :

a) Le penchant à dire vrai, à exprimer sa pensée sans détour, ou *véracité;*

b) L'inclination à croire que les autres se conduisent de même, qu'ils disent la vérité quand ils s'adressent à nous, ou *crédulité.*

c) *Observations :* véracité et crédulité se rencontrent chez les peuples primitifs, chez les enfants; les enfants sont curieux et observateurs, crédules et naturellement portés à dire la vérité dans l'âge tendre; ces deux penchants jouent un rôle capital dans l'éducation.

3° Inconvénients de la crédulité.

a) Les maîtres, les parents doivent fonder l'instruction et l'éducation sur la raison, le bon sens et la logique, non sur l'autorité de ceux qui enseignent ;

b) Ils doivent mettre l'enfant en garde contre les dangers de la crédulité, qui l'expose à être dupe, du manque de jugement, de pondération, d'esprit critique, qui le met à la merci des escrocs, des suborneurs.

4° Développement du sentiment du vrai.

Rechercher toutes les occasions de s'émouvoir au contact de ce qui est démontré, avéré et de se cabrer en présence de ce qui est inexact, mensonger.

5° Développement de l'amour de la vérité.

Il faut donner un aliment à la passion du vrai, la stimuler, la diriger :

a) S'appuyer sur la crédulité, pour instruire et éduquer ;

b) Modérer la crédulité, dans certains cas ;

c) Ne pas abuser du penchant à la crédulité.

Parallèlement, il faut favoriser le penchant à la véracité :

a) Inspirer l'aversion pour le mensonge, par le précepte et par l'exemple ;

b) Ne jamais encourager les faux-fuyants, les ruses indélicates ;

c) Refuser toute confiance aux hâbleurs, aux flatteurs, aux dissimulateurs.

L'enseignement de l'histoire développe le sentiment du vrai et l'amour de la vérité : porter des jugements, en bien ou en mal, sur des hommes illustres est un moyen de former la conscience morale.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

Le sentiment et l'amour du vrai sont à la base de toute éducation, de tout perfectionnement. Des mensonges, on ne recueille le plus souvent d'autre fruit que la honte, l'insuccès ; la méfiance dont pâtissent hypocrites et menteurs montre bien le prix qui s'attache à la franchise et à la loyauté.

Il faut faire régner une curiosité honnête, un désir sincère d'apprendre ; combattre les détours, la duplicité, l'exagération ; ne pas user de feintes, de vaines menaces ou de ruses, même pour le bien.

En développant l'esprit critique, on évitera les dangers d'une crédulité excessive. La vérification critique ne doit pas être poussée à l'extrême ; par exemple, il ne faut pas encourager la délation, qui risquerait de favoriser la calomnie.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

En présence d'une action conforme à l'amour de la vérité, à notre sentiment du devoir, nous éprouvons une émotion agréable, que l'action vienne de nous ou des autres.

Un sentiment analogue précède tous nos actes volontaires : avant d'agir, nous sentons que l'action que nous allons accomplir est approuvée ou désapprouvée par notre conscience ; cette conscience fait la supériorité de l'homme, être moral ; elle ne naît pas spontanément en lui : on la développe en cultivant le sentiment et l'amour du vrai.

8. AUTORITE D'UNE PERSONNE SUR D'AUTRES PERSONNES. COMMENT ELLE S'ACQUIERT. COMMENT ELLE SE PERD

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

L'autorité est indispensable à l'exercice des fonctions de direction. Elle constitue parfois un don naturel ; mais, le plus souvent, elle doit se développer, s'acquérir.

B. DEFINITIONS

a) L'autorité implique le crédit, la considération ; elle consiste dans l'ascendant qu'on exerce sur l'esprit et sur le cœur des autres ;

b) Les sources de l'autorité, les moyens par lesquels la personne qui jouit de cette vertu détermine les autres personnes à incliner leur volonté devant la sienne peuvent être : la supériorité du rang ou des qualités, les services rendus, l'affection, le prestige personnel.

II. DISCUSSION

1° Comment s'acquiert l'autorité.

a) Les sources de l'autorité sont diverses, mais elles présentent un caractère commun, fait de grandeur et de supériorité : les conditions requises pour exercer la prééminence sur d'autres personnes varient selon ces personnes; il faut des qualités différentes au général, au tribun, au prédicateur, pour entraîner et diriger une troupe, une foule, une assemblée pieuse. Toutefois, l'autorité exige aussi un ensemble de qualités communes et qui sont d'ordre physique, moral, mental.

b) *Qualités physiques :* extérieur imposant, gestes sobres, voix assurée ; l'aspect physique produit une impression considérable, surtout sur les femmes, les enfants et les jeunes gens, portés à exagérer l'importance des avantages corporels ; si de tels avantages ne sont pas donnés par la nature, on peut les suppléer par une mise soignée, la dignité dans les manières et dans le langage ; le visage reflète toujours, dans son expression, quelque chose de la noblesse de l'âme et de la distinction de l'esprit, de sorte qu'on peut racheter les imperfections physiques par les qualités morales et intellectuelles ;

c) *Qualités morales :* celles qui engendrent l'autorité sont la bonté, le respect de soi-même et des autres, l'accord entre les principes et la conduite, la fermeté du caractère ;
— La bonté éclairée, la sympathie naturelle pour le prochain, voilà un puissant facteur d'autorité : quand l'entourage se sent apprécié, estimé, il craint de déplaire, par respect, par sympathie, par réciprocité.
— Le sens de la dignité de l'individu, de sa personnalité humaine, de la valeur de sa fonction sociale, si modeste soit-elle, du rôle joué par chaque citoyen dans la famille, la patrie, la société tout entière, porte à se respecter soi-même et à mériter le respect des autres membres de la communauté avec lesquels on se trouve en contact.
— L'ascendant des principes, à condition que la conduite soit en accord avec eux, qu'elle découle d'un sentiment d'honnêteté.
— La fermeté dans le vouloir, le calme dans l'attitude, la patience et la ténacité dans l'action, inspirent une haute estime, une grande confiance, un respect sincère pour la personne douée de ces qualités.

d) *Qualités intellectuelles :* la plus importante pour l'exercice de l'autorité est une culture générale étendue ;
— L'étendue de la culture est nécessaire pour ne pas donner à autrui l'occasion de constater le point où s'arrêtent nos connaissances, de découvrir les limites de notre jugement ; ce qui réduirait le prestige, base de l'autorité.

2° Comment se compromet ou se perd l'autorité.

a) On néglige les moyens d'acquérir l'autorité, d'affermir son prestige ; on se laisse aller à une familiarité déplacée ;

b) On cesse de faire montre d'une sympathie compréhensive pour les idées ou les opi ions des autres ; on devient un partisan, l'homme d'un clan, d'une coterie ; on ne respecte pas l'autorité d'autrui ;

c) On ne se conduit pas d'après les principes qu'on affiche ; il y a perte d'influence dès que les autres constatent le moindre désaccord entre les principes dont on se réclame et la façon dont on se comporte.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

L'autorité ne s'acquiert ou ne se conserve que moyennant certaines conditions essentielles ; si l'une d'elles fait défaut, l'autorité peut être compromise, voire détruite.

On perd aussi l'autorité si on déchoit de son rôle en dévoilant les côtés faibles de ses connaissances ou de son caractère. On la perd, également, si on ne respecte pas les autres autorités, si on entre ouvertement en conflit avec elles ; car tous les détenteurs d'autorité sont solidaires.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

La lutte ouverte contre l'autorité sème le doute dans la masse ; la division de l'autorité engendre de même la perte de confiance ; elle affaiblit le prestige des chefs ; la première victime en est celui qui donne le mauvais exemple de l'insubordination.

A quiconque détient une parcelle d'autorité, à quelque titre que ce soit, il faut dignité, fermeté, respect d'autrui, condescendance.

9. EN QUOI CONSISTE LA LOI ? POURQUOI FAUT-IL LA RESPECTER ?

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

La loi est l'expression de l'ordre nécessaire dans une société composée d'êtres humains qui ne pourraient, sans elle, vivre harmonieusement ; le droit est une nécessité de la vie en société ; en ses formes positives que sont les lois, il répond à un besoin fondamental de la nature humaine.

B. DEFINITIONS

a) La loi a pour but de prévenir, de modérer, de régulariser les écarts et les conflits insuffisamment réprimés par la force morale et qui naissent naturellement du choc des intérêts individuels et sociaux ;

b) Les éléments originaires du droit positif, de la loi, sont préexistants dans la nature de l'homme, animal juridique ; chacun, en naissant, apporte son droit avec soi ; on ne crée pas le droit ; il préexiste chez l'homme, qui le formule en coutumes et en lois, et qui impose à tous la pratique de ces règles par la contrainte sociale.

II. DISCUSSION

1° Origine de la loi, forme positive du droit.

a) La loi représente l'ensemble des devoirs sociaux à l'accomplissement desquels on peut être contraint par le pouvoir public ;

b) La loi écrite, codifiée, y compris la coutume officiellement sanctionnée sous forme de règles de droit, est un produit de l'autorité investie de la fonction législative ;

c) La loi transforme, quand elle est bien comprise, le sentiment spontané de la coutume en un sentiment réfléchi, en règle de droit ;

d) La fin, le but du droit, comme des autres forces ou fonctions sociales, est d'assurer à l'homme la satisfaction de ses besoins ou de ses désirs, de lui permettre de réaliser sa fin.

2° Différents genres de lois.

On peut distinguer deux sortes principales de lois : les lois civiles et les lois politiques.

a) Les lois civiles règlent les rapports des citoyens entre eux ;

b) Les lois politiques régissent les rapports des citoyens avec l'Etat et déterminent la forme du gouvernement.

L'ensemble de ces lois correspond à l'effort permanent des hommes en société pour découvrir les rapports sociaux qu'il convient de soumettre à la contrainte ; puis, de réaliser positivement ces rapports dans des formules ayant force obligatoire.

3° Principes de justice et d'utilité sociale d'où dérivent les lois.

A. LOIS CIVILES

a) La loi civile, qui impose la justice, se confond avec la loi morale ;

b) La loi morale est insuffisante pour la plupart des hommes : d'où la nécessité d'une sanction humaine, pénale ;

c) Les lois civiles nous protègent contre les passions, les excès d'autrui : il faut les respecter en raison de leur utilité morale et pratique.

B. LOIS POLITIQUES

a) Les lois politiques nous imposent des devoirs : paiement de l'impôt, service militaire, etc. ; elles garantissent l'existence et la conservation de la société, de la communauté nationale ;

b) Ces lois nous protègent ; elles servent l'intérêt commun ; d'où leur nécessité, leur raison d'être ; cette nécessité justifie le respect dû aux lois politiques ;

c) Elles sont fondées sur l'intérêt commun, qui correspond à l'ordre social et à la justice sociale ; elles émanent de la volonté populaire ; elles doivent être d'autant mieux respectées que la forme du gouvernement est plus libérale ;

d) *Exemples :* nations fortes par le respect des lois (Rome) ; peuples et gouvernements faibles par suite de la diminution du respect dû aux lois constitutionnelles (Directoire) ; coups d'Etat.

4° Effets heureux de la loi.

La loi doit être respectée surtout pour ses effets sociaux ; être protégé, notamment contre ses semblables, est un des besoins vitaux de l'homme ; la loi — l'ensemble des lois civiles et politiques — constitue le plus vaste organisme de protection de l'homme contre l'homme.

La loi bien établie a des effets salutaires qui aident puissamment à la civilisation et au bien des peuples :

a) *Effet disciplinaire de la loi :* la force de la loi engendre la discipline civique ; la loi est un frein qui contient les indisciplinés, les inadaptés au devoir social.

— Le bien commun ne peut être assuré sans certains devoirs imposés à la collectivité par la contrainte publique ; sans la loi, la vie sociale serait éminemment dangereuse.

— Si toute contrainte sociale était abolie, on ne pourrait pas compter sur la bienveillance, sur la vertu, pour produire et conserver dans la masse l'indispensable rectitude de tenue et d'action ; les bas instincts se manifesteraient avec impétuosité.

— La loi permet de lutter contre les causes perturbatrices du bien-être humain par la force sociale organisée juridiquement ; elle affirme sa légitimité en prévenant ou en réprimant les écarts des instincts, des passions.

b) *Effets préventif, protecteur et réparateur de la loi :* la crainte des sanctions prévues par la loi rend corrects bien des pervers ou des négligents : elle influe sur leurs délibérations ; elle est un des motifs de leur conduite.

— Le sentiment de protection et de garantie que comporte la loi engendre, dans l'attitude collective de la masse sociale, un sentiment de sécurité, d'assurance, de confiance, favorable au maintien de l'ordre public.

— La sécurité influe sur la notion de valeur économique des choses ; il y a dépréciation immédiate en cas de troubles ou d'événements pendant lesquels on peut craindre que la loi ne pourra plus remplir sa fin sociale.

c) *Effets psychologique, éducatif de la loi :* le fait de se familiariser avec la raison d'être de la loi favorise la moralité ; il développe le sentiment de la justice, au sens le plus élevé du terme ;

— L'observation de la loi est une forme d'entraînement au bien et à la vertu ; elle produit une amélioration morale de l'individu en introduisant des habitudes de loyauté et de correction dans la vie sociale.

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

Rappel des principes dégagés au cours de la discussion : le respect de la loi est une forme de l'intérêt personnel bien compris ; c'est aussi une expression de l'attachement qu'on porte à sa patrie, à son groupe social ; le respect de la loi n'exclut pas le droit à la critique, en vue de rechercher des améliorations.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

Le contenu du droit est en devenir ; l'avenir peut tenir en réserve des institutions supérieures à celles que nous connaissons ; il n'en est pas moins vrai que, peu à peu, la loi se transforme en mœurs, puis en libre obéissance, finalement en instinct ; grâce à l'action persistante de la loi, il est permis de penser qu'un jour, les devoirs essentiels s'accompliront sans contrainte, par la seule impulsion de la conscience, et que la morale résorbera graduellement le droit.

10. MONTRER QUE L'ESPRIT DES PHILOSOPHES DU XVIII° SIECLE EST CELUI DES SCIENCES EXPERIMENTALES, TOURNE VERS LA PRATIQUE, VERS LA VIE

I. INTRODUCTION

A. PREAMBULE

Le XVIII° siècle français, le siècle philosophique, en dénonçant les absurdités, les artifices, les duperies de la pensée du siècle précédent, s'est efforcé de construire une doctrine du progrès.

B. DEFINITION

L'esprit philosophique de ce siècle est défini par Diderot dans l'éloge de l'*Encyclopédie :*

« Le but est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre ; d'en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, et de le transmettre aux hommes qui viendront après nous, afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont... Aujourd'hui que la philosophie s'avance à grands pas, qu'elle soumet à son empire tous les objets de son ressort et qu'on commence à secouer le joug de l'autorité et de l'exemple, pour s'en tenir aux lois de la raison, il n'y a presque pas un ouvrage élémentaire et dogmatique dont on soit entièrement satisfait... Il faut tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement, fouler aux pieds toutes les vieilles puérilités, renverser les barrières que la raison n'aura point posées, rendre aux sciences et aux arts une liberté qui leur est si précieuse... »

On se trouve en présence d'un réalisme nourri d'expériences vécues et, dans la mesure correspondant aux moyens d'investigation de l'époque, correctement interprétées. C'est la méthode analytique, propre aux sciences expérimentales.

II. DISCUSSION

Les philosophes du XVIII[e] siècle se sont faits les avocats de la nature et de la raison, les défenseurs des valeurs économiques et de l'utilitarisme ;

Tous les grands hommes de ce temps : Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot, etc., y compris les précurseurs tels que Bayle et Fontenelle, ont été des hommes complets, et non des spécialistes bornés ; ils se sont posé des problèmes touchant les idées générales ; ils ont éprouvé le besoin d'aboutir à des vues d'ensemble ; ils ont cherché à embrasser à la fois la nature, l'individu et la société.

1° *Bayle :* Avec Bayle, dont la production littéraire appartient au XVII[e] siècle, apparaît l'esprit critique, que l'auteur veut appliquer dans le domaine historique : philosophie, religion, etc.
— L'esprit critique ne veut rien admettre sans preuves ; Bayle rejette l'autorité des témoins passés lorsqu'elle n'est pas d'accord avec la raison ; c'est déjà un aspect de l'esprit philosophique du XVIII[e] siècle.
— La vie de Bayle est inspirée par l'amour de la vérité ; il est d'une famille de pasteurs, convertie au catholicisme sous l'influence des jésuites de Toulouse, puis revenue au protestantisme ; cette évolution est à l'origine du besoin de certitude manifesté par Bayle.
— Bayle devient éclectique et s'institue apôtre de la liberté de conscience ; il est désintéressé ; il prescrit déjà la tolérance, que Voltaire recommandera plus tard ; il combat les préjugés ; il rejette la tradition, car elle n'a pas été soumise au crible de l'esprit critique : « Elle n'est pas une preuve, car elle se répète, mais ne se pense pas ».
— Bayle est comparable aux humanistes du XVI[e] siècle par son érudition et son esprit critique ; son *Dictionnaire historique et critique* fait présager l'*Encyclopédie.*

2° *Fontenelle :*

Précurseur du mouvement philosophique du XVIII[e] siècle, il cherche à mettre en évidence la valeur de l'esprit critique dans les sciences d'observation ; il est au point de départ de l'orientation de l'esprit philosophique vers les sciences.
— Fontenelle évite d'être dogmatique ; il feint en quelque sorte de ne rien vouloir prouver ; il expose simplement les faits, et il laisse à ses lecteurs le soin de conclure.
— Chez Fontenelle, indépendant et observateur, apparaît nettement l'esprit des sciences expérimentales : « Il faut consulter l'orfèvre », mot qui frappe l'imagination et qui deviendra le slogan de l'esprit critique.

3° *Montesquieu :*

Il tire des conclusions profondes de l'observation extérieure : il veut pousser l'expérimentation aussi loin que possible, et il applique sa méthode expérimentale aux lois et institutions de son pays ; il sonde l'esprit des institutions et veut les réformer ; il les critique et en montre les abus.

— L'esprit des philosophes du XVIII° siècle est tourné vers le côté pratique, vers la vie ; cette tendance apparaît nettement chez Montesquieu : il ne considère pas la littérature pour elle-même ; il veut la mettre au service de la patrie ; le souci de l'avenir de la France le met en opposition avec le Gouvernement de Louis XIV, car il veut empêcher la monarchie de devenir despotique et de détourner de la France les pays libres.
— Montesquieu, juriste, envisage la littérature du point de vue de l'action : il veut inculquer aux Français que les lois sont utiles, qu'il faut faire un effort pour les comprendre : c'est un philanthrope ; il a le souci du bonheur des hommes : les Encyclopédistes seront les disciples de Montesquieu.
— Montesquieu applique la méthode expérimentale à des faits qui lui paraissent déterminants ; il constate l'instabilité des hommes dans leur sentiment de la gloire, de l'honneur : assujettie à l'imagination, l'opi ion, sur ce point, peut être modifiée par l'enseignement, qui est une institution : ainsi, dans un régime despotique, le sens de la gloire sera moins fort : en somme, les institutions peuvent modifier la mentalité des nations.
— Les lois, valables à une certaine époque, ne le sont plus à une autre où les conditions ont changé ; Montesquieu croit néanmoins à la valeur des lois, qui modifient, avec les institutions, la mentalité des pays ; il recommande l'organisation du travail, la collaboration entre classes sociales.
— Pour Montesquieu, une nation est un être changeant, dont les ressorts moraux ne sont pas constants. Ce qui a fait la grandeur de Rome, c'est la vertu, le dévouement à la cause commune, mais ces qualités se sont perdues par suite des conquêtes ; l'idée qu'une très grande puissance ne peut être que républicaine perce chez Montesquieu ; toutefois, si une République veut sauvegarder la liberté, elle ne doit pas faire la guerre.

4° *Rousseau :*

Il préfère l'idée de nature à celle de progrès ; il soutient que le progrès ravale la moralité, que notre nature, instinctivement bonne, est dépravée par la vie en société.
— Pour Rousseau, le progrès matériel n'est pas moral, opinion qui choquait Voltaire ainsi que Montesquieu ; il attaque le luxe, qui donne à l'homme des habitudes artificielles, qui pervertit son instinct.
— L'inégalité sociale serait due à la production d'articles de luxe ; le luxe provoque les conflits ; l'homme n'est pas naturellement métallurgiste, mais cultivateur ; il doit avoir une vie patriarcale, rurale ; et, du coup, l'inégalité sociale sera supprimée.
— Le problème du « progrès » a mis Rousseau en conflit avec le camp des Encyclopédistes.

5° *Voltaire :*

Il considère que la politique et la sociologie sont du ressort de la philosophie ; il reproche à Pascal de ne pas être philosophe, parce qu'il ne

parle pour ainsi dire pas de politique et de sociologie, mais de métaphysique. de choses qui sont au-delà de l'expérience.

— Voltaire néglige ce qui n'est pas expérimental : il reproche à Pascal d'être intolérant ; les querelles religieuses sont, pour lui, du temps perdu.

— Par contre, Voltaire prend la défense du luxe, de l'excès de confort ; les gens très riches font travailler les pauvres.

6° *Diderot :*

Il s'efforce de servir la cause du progrès ; il montre que celui-ci n'est possible que grâce aux sciences exactes et aux sciences physiques ; elles peuvent aller de l'avant, tandis que l'art ne peut qu'évoluer, les goûts étant individuels.

— Tous les travaux servent au progrès, à la civilisation ; il importe qu'ils soient dirigés par la méthode expérimentale ; il faut établir et exposer la technique, la théorie des différents métiers.

— Comme Voltaire, Diderot est un grand utilitariste : il s'applique à réaliser la fraternité de la profession ; il déplore « qu'on n'ait presque rien écrit sur les arts mécaniques » ; les ouvriers étaient alors groupés en corporations plus ou moins concurrentes, et chacune gardait ses secrets, ses procédés de fabrication : on apprenait son métier par la tradition orale.

— Diderot se fait le serviteur de la matière et de la vie ; il parle en homme de métier : il réclame, pour le bien de la méthode expérimentale, une étroite collaboration entre les « philosophes » et les « manouvriers d'expériences ».

III. CONCLUSION

A. RESUME DES PREUVES ET DES RESERVES

a) Les philosophes du XVIII° siècle ont eu conscience de défendre des intérêts sociaux, dans leurs écrits : ils se sont rendu compte de la valeur de la science expérimentale, des possibilités illimitées que renferme cette science appliquée à l'exercice des métiers, et aussi de l'importance sociale de la technique ;

b) Ils ont traduit les vœux d'une classe devenue soucieuse de son émancipation ; ils ont réclamé pour elle la liberté de déployer sa force, parce qu'ils la croyaient apte à orienter et à stimuler le progrès. Pourtant, leur réalisme s'est souvent teinté d'utopie ;

c) L'esprit critique des philosophes a été d'une importance morale considérable dans la lutte contre un pouvoir despotique qui imposait à une économie en voie d'évolution rapide le cadre médiéval des corporations.

B. ELARGISSEMENT DU POINT DE VUE

a) Les préoccupations sociales des « philosophes » reflètent les ambitions d'une bourgeoisie qui avait conquis une situation matérielle prédominante,

qui luttait pour la liberté du commerce et pour l'indépendance de la propriété fondée sur le travail;

b) Ce respect des contingences pratiques et des impératifs vitaux est conforme, lui aussi, au destin auquel aspiraient les bourgeoisies d'argent, de commerce et d'industrie, entravées dans leur essor par un régime aristocratique en décadence, et préoccupées, dès lors, de réorganiser la société sur des bases de leur choix.

CHAPITRE VIII

LE « PREMIER DEGRE » DE LA COMPOSITION FRANÇAISE

CONSEILS GENERAUX ET DIRECTIVES PARTICULIERES EN VUE DES EXAMENS ET CONCOURS

Pour bien composer et rédiger à ce niveau, il faut, non seulement s'entraîner à la compréhension intelligente des textes littéraires et philosophiques de bons auteurs, mais encore effectuer à titre personnel des revisions grammaticales et des exercices préparatoires à l'art d'écrire.

52. Exercices préparatoires

Ce sont des exercices précis, courts et variés, qui se rapportent surtout aux moyens d'expression et aux procédés de style, en vue d'obtenir :

a) l'enrichissement du vocabulaire;
b) la construction correcte, aisée et élégante des phrases;
c) la variété des tournures et le mouvement du style;
d) l'utilisation judicieuse des figures de mots et des figures de pensées : métaphores, répétitions, inversions, ironie, apostrophe, exclamation, etc., tout ce qui donne vie et animation à la plume;
e) l'emploi approprié des comparaisons, images, contrastes et autres procédés de style.

53. Nature des sujets de composition

Les sujets susceptibles d'être donnés à l'examen ou au concours consistent en une explication de texte, un récit, un portrait, une analyse psychologique ou morale sous forme de lettre ou de dialogue, éventuellement avec l'appui d'une citation littéraire.

Les sujets qu'on aura le plus souvent à traiter seront des dissertations morales, présentées sous la forme de pensées à expliquer, à développer, de maximes à illustrer, à commenter, à discuter.

Les sujets de ce genre sont souvent une cause d'embarras pour les candidats; ceux-ci doivent s'appliquer à les interpréter correctement et à les illustrer par des exemples tirés de la vie réelle ou de leurs lectures.

54. Recherche des idées et élaboration du plan

Cette préparation ne diffère pas de celle qui a été décrite en détail dans les chapitres précédents touchant la méthode, les règles et les procédés de la composition française; elle permet au candidat :

a) de comprendre sans équivoque le texte du sujet;

b) de dégager, de ce texte, en s'aidant des mots importants, les principaux points à développer, et de fixer l'ordre dans lequel il convient de conduire l'exposé ;

c) d'éviter les développements qui sortiraient du cadre du sujet ;

d) de prendre les dispositions nécessaires pour introduire judicieusement le sujet, pour le poser comme il convient et pour le clore par une conclusion qui s'impose.

I. COMMENTAIRE D'UN TEXTE

Avant tout, il importe, surtout si ce texte est un fragment d'une œuvre, de le **situer**, c'est-à-dire de donner les indications préliminaires indispensables pour en comprendre, dès

la lecture, le sens général. Il s'agit de présenter successivement :

a) l'ouvrage d'où le texte est tiré;

b) les circonstances de nature à éclairer l'ensemble de l'œuvre;

c) s'il s'agit d'un fragment de pièce de théâtre, le point où en était l'action et quelle était la situation des personnages à l'endroit de la citation. Toutefois, il importe que cette entrée en matière soit brève, qu'elle se limite à l'indispensable.

55. Méthode de développement

Deux méthodes sont possibles :

1) Après avoir exposé les grandes lignes du plan, on présente dans l'ordre du texte, les remarques de fond et de forme que celui-ci comporte; on reprend ensuite ces remarques par catégories, afin de réaliser une synthèse constructive dont on tirera un jugement d'ensemble sur le morceau.
Cette méthode a l'avantage de la facilité, mais elle présente souvent l'inconvénient d'être, dans sa première phase, chaotique, confuse, ce qui affaiblit l'intérêt de l'exposé.

2) On commence par élucider le texte, s'il en est besoin, en expliquant les mots, les expressions, les tournures, les rappels historiques ou géographiques, les allusions qui paraissent présenter quelque obscurité.
Ensuite, on scrute le sens du texte en se demandant **ce qu'à voulu l'auteur,** afin de fonder toute l'explication sur cette intention, apparente ou discrète, voire cachée.

S'il s'agit, par exemple, d'une description, on se demandera quelle impression l'auteur entendait produire et comment, à cette fin, il a ordonné les détails.

Pour un fragment de pièce dramatique, par exemple une discussion entre deux personnages, on s'attachera à résoudre les questions suivantes : de quelle thèse chacun

d'eux se fait-il le défenseur ? Cette thèse s'explique-t-elle par la situation particulière ou par le caractère du personnage ? De quels arguments, présentés dans quel ordre, disposés de quelle manière, le personnage en question s'est-il servi ?

De même, c'est d'après les intentions de l'auteur qu'on vérifiera **la valeur des idées** contenues dans l'extrait proposé, ou qu'on apportera les éclaircissements requis quant à l'interprétation et quant au déroulement de l'action (s'il s'agit d'une œuvre dramatique).

Enfin, on examinera les **qualités de la forme,** l'accord de celle-ci avec le fond. Il est possible que cet aspect de la critique n'appelle que peu d'observations. Par contre, il pourra arriver que l'étude de la forme constitue l'essentiel de l'analyse. En ce cas, il conviendra d'effleurer assez rapidement le fond du texte, et de s'attacher presque exclusivement aux traits caractéristiques de l'expression littéraire.

A vrai dire, il n'y a pas de plan modèle pour une explication de texte, l'étude pouvant varier selon la teneur des textes eux-mêmes. Mais on a toutes les chances de conduire l'explication avec ordre et clarté et de lui prêter de l'attrait, si l'on s'est demandé préalablement : « De quoi s'agissait-il ? », et « Qu'a voulu l'auteur ? »

II. RECIT OU NARRATION

Le travail, ici, consiste dans le récit d'un événement ou d'un acte dont le candidat a été le témoin ou l'auteur, et qui l'aurait particulièrement impressionné ou intéressé.

56. Conseils généraux

Les récits peuvent être de nature très diverse, mais ils comportent tous certaines exigences communes ;

1) Un récit n'est pas une simple description; il fait appel à un élément nouveau, plus complexe : le facteur psychologique, les données humaines ;

2) Tout récit implique au moins trois éléments essentiels :
   a) le cadre : époque et lieu où l'action se passe ;
   b) le ou les personnages mis en scène ;
   c) l'action individuelle ou collective qui se déroule : mouvements, gestes, discours, émotions et sentiments ;
3) De quelque nature que soit le récit, il doit éveiller et soutenir l'intérêt du lecteur ;
4) Le style et le ton seront vivants et variés, mais ils devront surtout cadrer parfaitement avec le caractère du récit : triste ou gai, dramatique ou comique, sérieux ou badin, etc.

   On aura toujours profit à relire des récits de bons auteurs.

III. PORTRAIT OU PEINTURE DE CARACTERE

Le sujet proposé peut consister dans l'élaboration d'un portrait détaillé, complet, ou dans la confection d'une simple esquisse, d'un croquis rapide. Le genre laisse, par suite, beaucoup de liberté et de latitude dans le choix des traits, il permet aussi beaucoup de variété dans le ton et dans la forme.

57. Conseils généraux

Les qualités essentielles d'un portrait, qu'il soit physique ou moral, sont la vie, la ressemblance, l'expression.

Pour être ressemblant, un portrait doit reproduire les traits caractéristiques ; mais, en même temps, ces traits doivent être choisis, ordonnés, mis en valeur en vue de l'impression d'ensemble que l'on désire éveiller.

58. Détails et composition

Les détails, comme le plan, varieront suivant l'esprit dans lequel le portrait sera composé, c'est-à-dire :

— selon que l'auteur du portrait ne se préoccupera que d'être fidèle et exact ;

— selon qu'il désirera rendre hommage, décerner un éloge à quelqu'un;
— selon qu'il se voudra humoristique, caricatural, satirique, avec ou sans férocité.

Le principal écueil à éviter est de vouloir être trop complet : il faut choisir, ne retenir que les détails vraiment caractéristiques, saisis sur le vif, et s'attacher à donner l'impression du vécu.

Dans ce but, il faut faire appel à des observations, à des souvenirs personnels, à des faits ou à des détails dont on a été soi-même frappé; car un assemblage de traits inventés se dénonce vite aux yeux du lecteur et donne à la composition un caractère factice.

S'il s'agit d'un portrait physique et moral à la fois, deux procédés sont acceptables :

1) Tracer successivement les deux aspects du sujet ; c'est la manière la plus facile, mais aussi la plus banale ;
2) Présenter dans un même ensemble, harmonieusement charpenté, les détails concrets, apparents, visibles : aspect physique, physionomie, attitudes, gestes, voix, tenue, allure, réactions, gestes habituels, etc., et les dispositions d'ordre mental ou moral : qualités, défauts, travers, que ces traits extérieurs traduisent ou expliquent.

59. Vie du portrait

Pour rendre le portrait vivant, on s'attachera, par la forme, le style, les tournures de phrase, par l'ordre et l'originalité des observations, à mettre en relief ce qui, dans le personnage dépeint, est de nature à susciter l'intérêt ou la curiosité du lecteur.

On veillera à observer une gradation, à ménager des effets de surprise; on pourra donner, de temps à autre, la parole au personnage, varier le ton.

On aura tout profit à lire et à relire les **Caractères** de La Bruyère.

IV. ANALYSE PSYCHOLOGIQUE ET MORALE

Analyser une question, un sujet, c'est le décomposer en ses parties, se livrer à l'inventaire des éléments qui le constituent. L'analyse comporte généralement un double aspect :

a) psychologique : ceci a trait à l'âme humaine, à ses facultés et opérations;

b) moral : ceci concerne l'ensemble des principes qui orientent la conduite de la vie, d'après notre sentiment individuel ou d'après l'opinion générale, conformément aux usages reçus.

Pour cette catégorie de sujets, on peut demander une aide, une inspiration, des suggestions, à des textes littéraires appropriés; mais ces textes ne peuvent ni ne doivent, en aucun cas, remplacer l'effort personnel d'analyse, effort qui fournira la substance de la composition.

60. Conseils généraux

Toute étude de tendance, d'état d'âme, de sentiment, doit être personnelle. C'est en soi-même qu'il faut saisir telle disposition, l'étudier dans ses causes, dans ses aspects, dans ses répercussions, qui varient d'un individu à l'autre. Seule, l'expérience directe, intime, peut communiquer à l'analyse : finesse, pénétration, intérêt.

Cependant, pour voir plus clair en soi, pour mieux démêler ce qui se passe dans notre vie intérieure, il est utile de comparer nos impressions et nos jugements à ce que des poètes ou des philosophes ont exprimé à propos d'états d'âme analogues : chacun d'eux les interprète et les traduit à sa manière ; souvent, leur texte nous éclaire sur nos propres désirs, sur nos joies, nos élans, nos déceptions.

V. ETUDE D'UN DEFAUT OU D'UNE QUALITE

Généralement, on demande de présenter cette étude sous la forme d'un dialogue ou d'une conversation.

61. Conseils généraux

En ce qui concerne l'analyse du défaut ou de la qualité, on se reportera aux conseils donnés plus haut touchant l'analyse psychologique ou morale, à savoir :

1) S'inspirer d'études analogues, dues à la plume des moralistes, sous forme de portraits, fables, sermons, satires, etc. ;
2) Etudier en soi-même, par un examen sincère et lucide, les aspects de ce défaut ou de cette qualité ;
3) Sonder dans ses racines secrètes la qualité ou le défaut dépisté en soi et suivre ce défaut ou cette qualité dans ses mille et un détours ;
4) Observer et surprendre chez les autres la qualité ou le défaut, chaque fois que l'occasion se présente.

62. Conseils relatifs au dialogue

Un dialogue n'est pas une dissertation, alors même que les idées à exprimer ressortiraient à un thème de dissertation.

Afin de construire un bon dialogue, on observera les règles suivantes :

a) Imaginer d'abord le dialogue, le poser de la manière la plus naturelle et la plus vraisemblable du monde ;
b) Dérouler ce dialogue, non pas d'après le plan formel et apparent d'une dissertation, mais suivant une pente plus naturelle, comme dans le cours de la conversation ; il faut, néanmoins, se conformer à un certain ordre interne et logique, à une certaine suite dans les idées, éviter une succession incohérente de remarques à bâtons rompus, de propos en ligne brisée ;
c) Assurer jusqu'à la fin la progression et l'intérêt de l'analyse, afin que le lecteur pénètre de plus en plus profondément au cœur du sujet étudié, au fur et à mesure que la causerie déroule ses méandres ;
d) Approprier les répliques au caractère de chaque interlocu-

teur, en prêtant autant que possible à chacun d'eux son accent particulier, c'est-à-dire sa manière d'observer, de réfléchir, de s'exprimer ;

e) Prêter vie et variété au dialogue, par tous les moyens convenables : interrogations, réponses, exclamations, anecdotes, allusions discrètes, exemples concluants, etc.

VI. DEVELOPPEMENT OU DISCUSSION D'UNE PENSEE, D'UNE MAXIME OU D'UN PROVERBE

Le sujet consiste dans une dissertation exigeant des connaissances générales ; il implique l'observation des règles particulières de la dissertation.

La question sera, par exemple, présentée dans ces termes :

Expliquez et essayez de concilier les deux proverbes :
« Il ne faut pas courir deux lièvres à la fois. » — « Il faut avoir deux cordes à son arc. »
Exposez, à ce propos, ce qu'il faut penser en général de la morale des proverbes.

63. Conseils généraux

Avant toute chose, il est essentiel de rechercher et de souligner, dans le libellé du sujet, les mots importants qui orienteront la recherche des idées et guideront l'élaboration du plan.

1) A cet effet, rendez-vous clairement compte de ce qui est demandé : expliquer, développer, examiner, apprécier, illustrer, justifier, discuter, commenter, autant de mots qui appellent des dissertations différentes.
Pénétrez-vous du sens précis de chacun de ces verbes, car c'est pour n'y avoir pas prêté assez d'attention que, trop souvent, on répond à côté de la question :

a) Expliquer = interpréter, dégager le sens, dissiper les obscurités d'une idée ou d'une proposition conçue en termes plus ou moins hermétiques ;

b) Développer = saisir une idée dans toute sa force, la présenter dans toute son ampleur, la faire comprendre par éclaircissements successifs ;

c) Examiner = procéder à une investigation portant sur les divers aspects d'une question envisagée dans ses éléments propres et dans ses prolongements, ses conséquences ;

d) Apprécier = estimer une chose à sa valeur réelle, après avoir déterminé objectivement celle-ci ;

e) Illustrer = éclaircir par des remarques, des citations, des exemples ;

f) Justifier = démontrer, prouver, établir la vérité d'une chose ;

g) Discuter = débattre le pour et le contre d'un sujet qui prête à controverse ;

h) Commenter = formuler des remarques, des observations sur un sujet, en distinguant, s'il y a lieu, le point de vue personnel et l'opinion généralement admise ;

2) Examinez si les termes mêmes dans lesquels est libellé le sujet ne déterminent pas la suite des idées, le plan de la composition ;

3) Dans le cas d'une discussion, il y aura presque toujours avantage à exposer d'abord les arguments qui sont contre l'opinion par laquelle on se propose de conclure, de façon à terminer par les arguments en faveur de cette opinion ;

4) Si la maxime à discuter met en question deux thèses qui s'opposent, précisez d'abord le sens et la portée de la maxime ; puis, jugez-la du point de vue de la thèse que vous entendez rejeter, en exposant brièvement celle-ci pour en faire ensuite la critique.

Procédez de la même façon pour la thèse opposée, et concluez, soit en adoptant celle-ci intégralement, soit en opérant une synthèse qui vous rapproche davantage de la thèse exposée en dernier lieu.

Reportons-nous au sujet ci-dessus :

Expliquez et essayez de concilier les deux proverbes :
« Il ne faut pas courir deux lièvres à la fois. » — « Il faut avoir deux cordes à son arc. »
Exposez, à ce propos, ce qu'il faut penser en général de la morale des proverbes.

a) On soulignera dans le texte les mots-guides : **« Essayez de concilier »** et **« que penser en général de la morale des proverbes ? » ;**

b) La dissertation comprendra, après une brève introduction, deux parties, dont la première comportera trois paragraphes :

1°) Explication du premier proverbe ;

2°) Explication du second proverbe ;

3°) Essai de conciliation ;

4°) Développement plus général sur la portée morale des proverbes, interprètes de la sagesse populaire, et conclusion.

64. Conseils particuliers

Lorsque le libellé du sujet mentionne le nom de l'auteur de la pensée ou de la maxime, lorsqu'il indique l'œuvre dont elle est extraite, c'est à l'aide de ce qu'on sait de l'auteur ou de l'œuvre qu'il faut d'abord, autant que possible, s'en expliquer. Cette méthode permet d'introduire plus facilement le sujet et de le poser sous son véritable jour, de sorte que la composition y gagne en sûreté, en valeur et en précision.

D'une façon générale, il y a intérêt, chaque fois qu'on le peut, à discuter une pensée en se référant à l'auteur et au sens que ce dernier a voulu lui attribuer.

CHAPITRE IX

LE « SECOND DEGRE » DE LA COMPOSITION FRANÇAISE

DIRECTIVES GENERALES ET CONSEILS PARTICULIERS SUR LA MANIERE DE CONDUIRE UNE DISSERTATION

65. Portée et conditions du travail

La composition, à ce stade, est généralement consacrée à des sujets de littérature, de morale ou d'histoire, la dissertation littéraire faisant prime. Quel que soit le thème présenté, on attend du candidat qu'il fasse preuve d'une « honnête » intelligence du sujet, d'une certaine dose de finesse, et de culture générale. L'art, ici, ne réside pas dans l'accumulation des détails. En outre, le travail devra se signaler par les qualités de forme (plan, style et vocabulaire) qu'on exige de toute composition française d'un niveau élevé. « La dissertation réclame avant tout de la justesse dans les pensées, de la méthode dans le développement, de la liaison et de la proportion entre les parties, de la clarté dans l'expression. Elle proscrit particulièrement la prolixité, la futilité, l'abus d'une phraséologie creuse et banale, l'absence de conviction ». (O. Pecqueur).

66. Directives générales

L'art de composer et d'écrire en français est le fruit d'une pratique et d'une expérience qui exigent des efforts répétés et fréquents. S'il n'y a pas de recette infaillible pour rédiger

une composition française dont le sujet est présenté, à dessein, en termes assez complexes pour causer quelque embarras au candidat, l'art d'écrire comporte néanmoins un certain nombre de principes élémentaires qu'il est indispensable de bien connaître et d'appliquer avec méthode, pour éviter les tâtonnements, s'épargner les fausses manœuvres, échapper à certains défauts.

« C'est un métier de faire un livre », assure La Bruyère; c'en est aussi un d'écrire une composition française. Les directives qui suivent ont pour objet de préciser une méthode de composition française, non seulement aux examens et aux concours, mais également pour tous travaux du niveau correspondant au baccalauréat.

67. Les inconvénients du défaut de méthode

Le manque initial de réflexion et la précipitation à rédiger sont en grande partie responsables des défauts les plus graves : sujet hâtivement ou insuffisamment assimilé, manque de proportions, confusion des idées, morcellement arbitraire ou dispersion de la thèse, répétitions, etc.

Quel que soit le sujet, la première maladresse à éviter, c'est d'abréger le temps de la réflexion, de se lancer à corps perdu dans la rédaction pour ne s'arrêter que lorsque la composition est à peu près rédigée, en se réservant d'y apporter in extremis quelques corrections en coup de vent.

Les résultats de ce défaut de méthode sont en général désastreux. Personne, fût-il un écrivain exercé, n'est assuré de pouvoir, sur n'importe quel sujet proposé, rédiger d'emblée un développement à la fois sobre, clair et complet ; à plus forte raison, un candidat peu sûr de ses forces et imparfaitement maître de ses moyens.

Pour réussir la composition française, il faut se convaincre de la nécessité de procéder successivement aux quatre opérations suivantes :

1° Déterminer le sens du sujet ;

2° Rechercher les idées que le sujet suggère ;

3° Etablir un plan de développement ;

4° Rédiger la composition en respectant le plan ainsi arrêté.

I. DETERMINATION DU SUJET

Bien comprendre le sujet et en déterminer le sens, voilà l'opération préliminaire qui commande toutes les autres. Il ne faut jamais la négliger, alors même que le thème paraîtrait clair et facile. La question à traiter peut présenter, à première vue, un sens précis, mais révéler, à la réflexion, des aspects inattendus qui en modifient ou en déplacent la perspective.

Dans certains cas, il est nécessaire que la composition découvre l'ensemble des aspects du sujet. Parfois, il s'agira, non pas d'élargir le sujet, mais de le limiter, de le préciser. Il se peut que la donnée, au lieu d'être simple, porte sur plusieurs idées ou sur plusieurs auteurs : il faut alors déterminer si certaines des questions à examiner peuvent se confondre ou se grouper, et fixer en conséquence la portée du sujet.

Exemple : soit le sujet **« De quoi est faite la poésie de Racine ? »**.

Au premier abord, le sujet paraît concerner l'œuvre entière de Racine, et l'on pourrait se croire autorisé à dire tout ce qu'on en sait, avec les références habituelles à la règle des **trois unités** et au truisme : **« peindre les hommes tels qu'ils sont »**. Mais la réflexion fait découvrir que, puisque Racine est surtout auteur de théâtre, exposer de quoi est faite sa poésie, c'est préciser en quoi son théâtre présente des aspects et des qualités proprement poétiques.

Ici, le sujet ne prend son véritable sens que dans la mesure où on parvient à le circonscrire, à le restreindre. Dans tous les cas, il faut s'astreindre à considérer chaque

sujet comme un problème dont il y a d'abord lieu de discerner soigneusement les dimensions.

II. RECHERCHE DES IDEES

La recherche méthodique des idées exige, de même, une réflexion active, au cours de laquelle on donne un minimum de forme à toutes les données qui ont un rapport avec le sujet.

Dans cette première investigation, d'allure rapide, il n'est pas question de procéder avec ordre ni souci de progression logique ; pareille tension pourrait gêner la spontanéité de l'esprit, rendre moins efficace la chasse aux idées.

Il est bon, sans doute, de retenir les articulations logiques qui peuvent se dessiner entre les idées et les grandes lignes du sujet; mais l'essentiel est de favoriser le plus possible le travail de conception.

Exemple : soit le sujet « **Que pensez-vous de cette réflexion d'un auteur moderne, que vous appliquerez au théâtre de Molière : « Le comique est vite douloureux quand il est humain » ?**

On commencera par délimiter la portée de la réflexion. Il s'agit de montrer que, si le théâtre comique de Molière coudoie le drame, il évite d'y tomber. Encore y a-t-il lieu de relever que la tristesse de Molière vient de ce que son théâtre repose sur une observation profonde et lucide de la vie et des hommes.

A l'occasion de cette exploration du sujet, on peut noter rapidement, à mesure qu'elles se présentent à l'esprit, les idées suivantes :

Traits douloureux dans l'œuvre de Molière ou en marge de celle-ci : Tartuffe dupe son bienfaiteur et menace de le ruiner — Harpagon, dégradé par l'avarice, provoque la révolte de son fils — Arnolphe, Alceste, trompés par celles qu'ils aiment — Georges Dandin, Sganarelle, maris ridicules, font penser à Molière berné par Armande Béjart — La propre mélancolie de Molière : première raison de sa tristesse — Autre raison : la connaissance du cœur humain, comme chez Racine, La Bruyère, Pascal, moralistes chré-

tiens. Pas de pessimisme foncier chez Molière, que l'on peut mettre en parallèle avec Racine. Molière n'a jamais parlé que de « faire rire les honnêtes gens ». Si Tartuffe et Harpagon ne font pas rire, certains personnages qui les entourent le font. En général, la comédie de Molière finit bien. Dénouements souvent artificiels, etc.

On pourrait encore enrichir ces « notes » qui, au stade actuel du travail, résultent d'une réflexion apparemment désordonnée, mais active. Celle-ci a pour effet de forcer l'esprit à prendre conscience des éléments dont il dispose, à s'approprier, en quelque sorte, toutes les lumières qu'il possède sur le sujet. Pour l'instant, l'essentiel est d'arriver à réunir des matériaux dont la surabondance, à ce stade de la composition, est plutôt souhaitable.

III. ELABORATION DU PLAN

De l'amas des matériaux recueillis en vrac au fil de la réflexion, il faut tirer une construction équilibrée et harmonieuse : ici commence le travail proprement dit de « composition », où il s'agit d'établir le plan d'ensemble et de détail d'après lequel sera édifiée la construction définitive.

Au stade précédent, il s'agissait de faire surgir les idées le plus librement possible, sans se préoccuper de les discriminer. Il s'agit, maintenant, de réfléchir à la valeur des données ainsi recueillies, d'en apprécier la justesse, l'intérêt, l'importance; car c'est de la sorte que la composition s'élabore.

D'une manière générale, l'établissement méthodique du plan comprend les trois opérations suivantes :

1° EXAMEN CRITIQUE DES IDEES

Il ne s'agit pas, comme précédemment, de trouver ou d'ajouter, d'inventer, mais de circonscrire, d'élaguer, d'épurer. Parmi les idées de premier jet librement accueillies, il en est certainement de secondaires, voire d'inutiles; il faut donc les passer toutes au crible, afin d'éliminer ce qui n'apparaît pas, à un examen attentif, faire vraiment partie intégrante du sujet.

La règle à suivre pour ce triage est celle-ci : supprimer ce qui alourdirait le développement sans y ajouter de l'intérêt, ce qui ferait courir le risque de nous orienter sur une fausse voie ou vers un autre sujet.

2° ELABORATION DES DIFFERENTS PARAGRAPHES

Après avoir recensé les idées, il faut procéder à la plus importante de toutes les opérations qui constituent l'art de composer : classer et grouper les idées retenues.

Il ne s'agit pas d'appeler les idées une à une, mais de les coordonner, de les emboîter de telle sorte que, de l'ordonnance ainsi établie, surgissent les grandes lignes du développement.

Il importe de résister au premier mouvement de l'esprit, ou, plutôt, à ce réflexe de paresse qui nous incline, le plus souvent, à disposer les idées dans l'ordre où nous les découvrons, c'est-à-dire sans suite logique, en pleine confusion.

Il faut s'attacher, au contraire, à grouper les idées dans des paragraphes homogènes distincts les uns des autres; l'art de composer est à ce prix.

Dans l'exemple précédent, voici quelques groupes d'idées homogènes capables de former autant de paragraphes distincts :

— PREMIER ASPECT de la tristesse du théâtre de Molière : reflet de sa propre mélancolie, confidence implicite de l'auteur ;
— Mais Molière a-t-il fait expressément des confidences de ce genre dans ses pièces ? Raisons qui permettent d'en douter.
— DEUXIEME ASPECT de la tristesse et du drame chez Molière : les sujets et les situations ;
— Réfutation ou limitation de cet argument. Moyens par lesquels Molière ramène ses pièces du ton du drame à celui de la comédie.
— TROISIEME ASPECT : la peinture de l'âme humaine; le pessimisme de Molière.
— Limitation de cet argument : l'optimisme de Molière; le rire et le génie comique de Molière.

3° ORDONNANCE DES PARAGRAPHES

Il reste à déterminer l'ordre dans lequel on présentera les différents paragraphes, homogènes et distincts, ainsi élaborés.

Dans l'exemple choisi, l'idée générale du sujet, c'est la confrontation des deux thèses : drame ou comédie dans l'œuvre de Molière. Il s'agit de savoir si l'ordre dans lequel on a disposé les six paragraphes est le plus logique, le plus favorable au développement.

Les paragraphes, dans l'ordre où ils sont disposés ci-dessus, sont groupés deux par deux selon un rapport d'opposition, et chaque groupe de deux présente avec les autres un rapport de succession ou de progression.

Si on laissait les paragraphes dans cet ordre, le plan ne marquerait pas avec assez de vigueur l'opposition des deux thèses générales : drame ou comédie dans le théâtre de Molière.

Il vaut mieux disposer d'abord, les uns à la suite des autres, les trois paragraphes où il est question de la tristesse de Molière; puis, dans une seconde partie, les trois paragraphes où on réfutera les arguments contenus dans les trois premiers.

A l'intérieur de ces deux grandes divisions, l'ordre des paragraphes devra lui-même être déterminé selon leur rapport de progression, en allant du moins important au plus important.

Ainsi, dans la première partie : la tristesse de Molière, on adoptera la progression suivante :

a) Les sujets et les situations ;

b) La peinture de l'âme humaine : aspect le plus profond du pessimisme de Molière ;

c) Les confidences de Molière, confidences qui, si elles étaient fondées, constitueraient l'explication la plus poignante de la tristesse de son théâtre.

Dans la seconde partie, on pourrait adopter la même progression; mais cet ordre n'est peut-être pas le plus favorable à l'orientation générale de cette partie, qui tend à dégager les véritables intentions de Molière et à découvrir une explication de son génie comique.

Il semble plus utile à la thèse que l'on veut établir de disposer les trois paragraphes dans l'ordre suivant :

a) Les confidences de Molière, d'après certains vers du MISANTHROPE ou de l'ECOLE DES FEMMES ;

b) Les sujets et les situations : l'art de susciter l'impression comique :

c) L'optimisme et le rire de Molière, c'est-à-dire le génie propre de Molière.

4° ELABORATION DE L'INTRODUCTION

L'introduction du sujet mérite autant de soin que toute autre partie du développement. Souvent, elle est absente ou négligée; ou bien, on verse dans le défaut contraire : l'introduction est trop longue, confuse, mal adaptée au sujet. Une bonne introduction doit remplir les conditions suivantes :

a) Acheminer le lecteur, sans heurts, vers le sujet qu'on se prépare à traiter devant lui

Il faut partir de l'idée que le lecteur ignore ce dont il va être question ; il importe d'y acclimater progressivement son esprit, en lui montrant que le sujet mérite d'être pris en considération.

Le plus souvent, cette entrée en matière évoquera quelque vérité ou question d'un ordre assez général à laquelle le sujet se réfère, de façon à ménager entre l'auteur de la composition et le lecteur une sorte de terrain de connivence. Ainsi, l'introduction du sujet précédent pourra rappeler, par exemple, à propos de la « tristesse du comique humain », les interprétations tendancieuses émises par Rousseau, Musset, Sarcey, etc., au sujet de Molière.

b) Poser le sujet en indiquant avec netteté les éléments du problème

Il ne suffit pas de répéter textuellement la donnée ; d'ordinaire, celle-ci ne révèle qu'incomplètement ou indirectement la véritable signification du problème évoqué, problème qu'il s'agit de poser clairement devant le lecteur. Ainsi, à propos de la question de la « tristesse du comique humain », on se demandera dans quelle mesure pareille interprétation peut expliquer les intentions du théâtre de Molière, ou, au contraire, dans quelle mesure elle risque de trahir l'auteur.

Remarque. — La faiblesse de l'introduction tient généralement à ce qu'elle est écrite de prime abord, sans que l'ensemble des idées suggérées par le sujet ait été examiné, recensé, mis en ordre. Il importe de rappeler ici la remarque de Pascal : **« La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage, c'est de savoir celle qu'il faut mettre la première ».**

5° ELABORATION DE LA CONCLUSION

L'objet principal de la conclusion est de mettre en faisceau les vérités dégagées au cours du développement, de rassembler à la fin de la composition les conclusions particulières des différentes parties du travail.

Les divers paragraphes ont, chacun pour son compte, établi tel aspect particulier de la thèse à prouver; c'est l'ensemble de ces preuves que la conclusion reprend et résume.

Une bonne conclusion se préoccupera aussi d'aiguiller la réflexion du lecteur vers une vérité d'ordre général, que la thèse particulière établie dans la composition est de nature à appeler.

Il est rare qu'un problème soulevé à propos d'un écrivain ou d'une œuvre ne puisse donner lieu à quelque rapprochement avec une question générale d'esthétique, d'his-

toire ou de critique littéraire; dès lors, la conclusion pourra, le plus souvent, présenter la disposition suivante :

a) Conclusion proprement dite, ou résumé des convictions créées par le développement ;

b) Réflexion d'ordre général, étayant et confirmant la conclusion.

Ainsi, dans la composition consacrée au théâtre de Molière, la conclusion pourra prendre la forme suivante :

a) La comédie chez Molière frôle peut-être le drame, mais elle reste dans la note comique, elle ne s'en écarte jamais pour longtemps ;

b) Ce génie comique de Molière, allié à un fond d'observation aigu, met cet auteur au rang des plus grands écrivains.

6° LES TRANSITIONS

Lorsque le plan de la composition a été soigneusement établi, les différents rapports de succession ou d'opposition qui séparent les paragraphes devraient être très apparents et suggérer d'une façon naturelle le passage logique — la transition — d'un chaînon à l'autre.

L'essentiel est que le lecteur ne soit jamais surpris ou embarrassé au cours de sa lecture, qu'il repère constamment le fil conducteur qui le mène d'un paragraphe au paragraphe suivant ; le procédé pratique de la transition sera, soit une simple formule ou un mot précisant le rapport d'un paragraphe avec l'autre, soit, si la liaison logique des paragraphes est peu apparente, une phrase ou un court paragraphe de transition.

EXEMPLE DE MISE AU POINT D'UN PLAN DETAILLE

Partons des règles qui viennent d'être exposées pour élaborer le plan détaillé du sujet de composition française que nous avons pris comme exemple.

A. INTRODUCTION

1) Les différentes opi ions de la critique, depuis Rousseau, sur l'aspect douloureux ou attristant du théâtre de Molière : Musset, Sarcey, etc. Avec ces critiques, peut-on appliquer à Molière la réflexion : « Le comique devient vite douloureux quand il est humain. » ?

2) Problème posé : Dans quelle mesure cette réflexion peut-elle expliquer le génie de Molière ? Dans quelle mesure peut-elle conduire à une fausse interprétation de son œuvre ?

B. DEVELOPPEMENT

Première partie : **Le drame et la tristesse chez Molière.**

1) LES SUJETS ET LES SITUATIONS : Sujets amers sous le comique apparent : Georges Dandin, Arnolphe, Alceste, dupés et malchanceux — Orgon trahi par Tartuffe; Argan par Bélise — Les familles désunies : TARTUFFE, L'AVARE, DON JUAN.
2) LA PEINTURE DE L'AME HUMAINE : Molière peint, comme La Bruyère, Racine, l'homme déformé et dégradé par les ridicules, les passions, les vices — Arnolphe, Orgon, Jourdain, Argan : égoïstes et sots — Harpagon, avare et méchant — Tartuffe, franc scélérat : Le pessimisme « humain » et lucide de Molière.
3) LES CONFIDENCES DE MOLIERE : Molière et Armande Béjart — Les allusions de l'ECOLE DES FEMMES et du MISANTHROPE.

C. TRANSITION

Vues incomplètes et interprétations risquées rendent nécessaire un examen critique attentif, examen qui les ramènera à une explication plus complète et plus exacte des intentions et du génie de Molière.

Deuxième partie : **Les véritables intentions et le génie de Molière.**

1) LES PSEUDO-CONFIDENCES : Nullement prouvées, et peu dans la tradition classique.
2) LES SUJETS ET LES SITUATIONS : Moyens par lesquels Molière suscite l'impression comique :
    a) Les sujets sont dans la tradition de la comédie ancienne ;
    b) Les dénouements assurent un dénouement heureux aux pièces qui menaçaient de tourner mal ;
    c) Les scènes et les personnages de diversion comique : Sganarelle, dans DON JUAN ; Du Bois, dans LE MISANTHROPE; La Flèche dans L'AVARE ; Dorine et Toinette.

3) L'OPTIMISME ET LA GAIETE DE MOLIERE :
   a) Les personnages sages et heureux : Cléante, Clitandre, Elmire, Henriette ;
   b) La confiance foncière de Molière dans la loi naturelle et dans la raison ;
   c) Le génie de Molière : ramener au comique un personnage ou une situation, fussent-ils attristants en eux-mêmes : Harpagon, comique en vieillard amoureux ; Tartuffe, grossier et sensuel, dupé par l'adroite Elmire ; Alceste, comique par ses « sorties » malencontreuses dans le salon de Célimène.

D. CONCLUSION

1) S'attrister outre mesure aux pièces de Molière serait méconnaître la gaieté franche et saine de son théâtre ;
2) Molière sait nous divertir, mais il sait aussi nous faire réfléchir par le fond grave et sérieux de son observation. Tel est le propre de certaines grandes œuvres dues à des génies : Rabelais, Shakespeare, Cervantès.

REMARQUE. — Se pénétrer du fait qu'il n'y a point, en littérature, de conclusions absolues, du moins dans la forme : toute vérité est faite de nuances, de balancements, qui se complètent et se corrigent.

IV. REDACTION DE LA COMPOSITION

De nombreux traités ou manuels de composition française et de rédaction exposent les détails du « métier ». Mais le métier n'est pas tout : il sied que la composition soit plutôt une création personnelle qu'une simple question de savoir-faire ; elle doit faire entendre une note nouvelle, apporter des idées, des sentiments, des conceptions, une spontanéité de bon aloi, en un mot, joindre l'inspiration à l'art.

68. Les qualités du style de la composition française

Par style, nous entendons ici la manière d'exprimer sa pensée. Il n'y a pas de style modèle de la composition française : chacun écrit selon ses habitudes et son tempérament. Cependant, tout bon style doit être simple et clair. Pour y atteindre, il faut employer le mot juste, éviter les termes prétentieux, les barbarismes, les néologismes à la mode, les formules vides de sens.

Le moyen le plus sûr de bien écrire, c'est d'adopter un langage direct et concret : faire parler les verbes, et non les substantifs; illustrer l'exposé par des emprunts à la littérature et au moyen d'exemples.

69. L'entraînement à la rédaction

Aucune autre forme d'art ne requiert un effort de plus longue haleine que l'art de rédiger. Il faut s'exercer spontanément, et sans relâche, à former son style par la lecture de bons auteurs et de bons critiques, connus pour leur fermeté de jugement et leur vigueur d'expression : Sainte-Beuve, Taine, Faguet, Lemaître, etc.

On fréquentera ces vieux maîtres, on s'imprégnera de leurs exemples, on s'inspirera de leur manière, sans chercher à les imiter servilement, dans de courts mais fréquents exercices de plume. On s'attachera, notamment, à rédiger l'introduction ou la conclusion de tel sujet de devoir, à mettre au point tel paragraphe délicat ou à préciser telle nuance subtile, à surmonter telle difficulté de rédaction. C'est à ce prix, et à ce prix seulement, que l'on peut être assuré d'améliorer son style et d'accroître son aptitude à rédiger.

EXEMPLES D'APPLICATION DES DIRECTIVES

I. Soit le sujet : « PLAIDOYER POUR CÉLIMÈNE »

A. INTRODUCTION

Molière a conçu le rôle de Célimène dans un double dessein : par sa coquetterie, elle irrite Alceste et excite son humeur chagrine; par son esprit médisant, elle aide Molière à faire la peinture des mœurs de l'époque.

B. DETERMINATION DU SUJET

Il s'agit de préparer le lecteur à reviser son jugement sur la conduite d'une jeune femme coquette, qui se laisse guider par le plaisir qu'elle éprouve à provoquer et à retenir les hommages masculins.

En plaidant pour Célimène, après avoir reconnu les fautes du personnage qu'on a charge de défendre, il faut découvrir des circonstances atténuantes à ses défauts. Il s'agit donc de s'enquérir si Célimène n'avait pas, dans son entourage et dans les circonstances même de la pièce, quelques excuses, si son caractère n'est pas plus sage qu'on ne l'estime généralement.

C. FORME ET COMPOSITION

Un tel sujet exige de la délicatesse et de la mesure; il exclut toute lourdeur dans la pensée ou dans la forme. Il faut bannir tout ce qui, dans la composition, pourrait paraître pédant, rigide ou guindé.

Le plan sera simple, clair, naturel, et on s'efforcera de mettre le plus de souplesse possible dans le jeu des enchaînements et des transitions.

On peut concevoir deux types principaux de plan :

Le premier comporterait : 1°) l'analyse du caractère prêté habituellement à Célimène, des reproches qu'on lui adresse généralement : coquetterie, médisance, duplicité, en évitant de trop noircir le portrait; 2°) le relevé des excuses qu'on peut lui trouver et des mérites qu'il faut lui attribuer.

Dans le second type de plan, on passerait en revue l'un après l'autre les défauts prêtés à Célimène, et on ferait suivre chaque grief d'un plaidoyer particulier.

La forme sera, autant que possible, limpide, alerte. On évitera les phrases enchevêtrées, les termes abstraits ou d'un modernisme agressif. On gardera le sens des nuances, de façon à demeurer plaisant sans effort.

D. RECHERCHE DES IDEES

Pareil sujet demande qu'on bannisse de l'argumentation toute outrance, toute intransigeance, tout ce qui serait excessif, absolu, ou trop général.

Il faut éviter de disserter exclusivement sur la coquetterie, ce qui serait un prétexte pour sortir du sujet en introduisant des réflexions morales sur ce défaut si féminin. On se limitera au cas particulier de Célimène, sans prétendre excuser toutes les coquettes, ni porter des jugements plus ou moins arbitraires sur toutes les femmes.

Il sera utile de citer quelques vers du MISANTHROPE, choisis parmi ceux qui reflètent le mieux le caractère de Célimène, sans toutefois abuser des citations.

E. NOTATION DES IDEES

— Célimène est cultivée. Elle excelle dans la conversation de salon qui exige de l'esprit, de la culture, de la fantaisie et de la mémoire, de la malice, de la gaieté et, par-dessus tout, de l'à-propos.
— Les portraits brossés par Célimène sont vifs et ressemblants ; mais elle les exagère à dessein, pour se faire admirer d'une petite cour empressée à lui plaire.
— Célimène ne médit point par désir de nuire, mais par besoin de briller, de recueillir des compliments. Ses défauts viennent de son entourage, du concert d'adulation qui la grise.

— Sa jeunesse extrême, les joies que la vie lui a prodiguées. La vie est pour elle un jeu; ses adorateurs sont pour elle des jouets. Elle est enfant par bien des côtés; elle aime essentiellement la vie.
— L'amour tel que le comprend Alceste, homme mûr, est une passion exclusive. Célimène cherche à satisfaire tout le monde; elle s'attache à n'évincer personne.
— Coquetterie de Célimène : elle entend retenir par son accueil ceux qu'attire sa séduction, leur laisser tout espérer, et ne rien leur donner que l'espoir, garder entre eux la balance si égale qu'aucun ne puisse se vanter d'une préférence ou se plaindre d'une disgrâce, les leurrer sans les lasser, et faire en sorte qu'ils se contentent d'une apparence.
— Le caractère de Célimène est le reflet d'un certain état de la société qui fréquente les salons aristocratiques. L'amour qu'on a pour elle, elle le veut soumis et discret, souriant et bien-disant, amour de bonne compagnie qui se greffe sur la vie mondaine et lui donne un charme subtil.
— Cet amour est surtout, à ses yeux, le miroir qui lui renvoie l'image de sa propre séduction, le reflet de son empire sur les cœurs; si elle souhaite l'inspirer à tous ceux qui l'approchent, elle ne tient pas moins à rester en mesure de l'arrêter à la limite que fixera son caprice.
— Cette attitude implique un haut sentiment des égards dus à la femme, d'après une sorte de code de la civilité et de la galanterie : influence de Mademoiselle de Scudéry, de l'ASTREE, etc., épurée par les Salons. C'est pourquoi Célimène fait, en sa présence, le portrait satirique d'Alceste, pour le punir de lui manquer d'égards en se montrant en public, chez elle, brusque et maussade.
— Objet des railleries de Célimène : des travers, des manies, le plus souvent ; en général, elle n'attaque pas l'honneur sans de fortes raisons (Arsinoé).
— On lui reproche de mentir. Est-ce bien juste ? « *SON CŒUR, DE CE QU'IL SENT, N'EST PAS BIEN SUR LUI-MEME* ». Préférer, c'est rejeter : son penchant pour Alceste va-t-il jusqu'à repousser tout autre hommage ?
— Est-ce un grand mal que de bafouer les marquis ? Ce sont des fats qui ne l'aiment pas.
— Est-ce un grand mal que d'exécuter Arsinoé ? Cette créature prude, hypocrite et envieuse, mérite-t-elle un sort meilleur ?
— Son attitude à l'égard d'Alceste est bien différente, moins désinvolte; elle lui marque plus d'attachement qu'aux autres soupirants. Si elle envisage de l'épouser, ce n'est pas parce qu'elle le croit plus épris, ou plus facile à duper, mais parce qu'elle l'estime.
— Elle a le sens de la mesure : elle veut de l'estime dans l'amour, plus que de la passion.
— Alceste, qu'elle aimerait peut-être, est maladroit, excessif.
— N'a-t-elle pas raison de refuser de le suivre en son désert ?

— Leur mariage serait peut-être heureux si Célimène n'était plus Célimène et si Alceste n'était plus Alceste.
— Au fond, Célimène a plus de bon sens qu'Alceste.
— Le refus final de Célimène révèle un besoin de netteté et de franchise.

Ce n'est pas une rouée, et elle a, du cœur, « les raisons que la raison ne connaît point ».

F. CONCLUSION

— Célimène n'est pas méchante. Sa jeunesse, peut-être plus naïve qu'il n'y paraît, se dépense dans des intrigues assez puériles, qui, fatalement, devaient se retourner contre elle.
— La vie se chargera de l'amender en lui apportant les déceptions provoquées par les défauts de son caractère.
— Pour apprécier justement Célimène, il convient de l'opposer aux femmes sans grâce et sans esprit.

II. Soit le sujet : « EXPLIQUER LES MOTIFS DU BESOIN IMPERIEUX D'EVASION QUI CARACTERISE NOTRE EPOQUE

INTRODUCTION.

A des degrés divers, selon les époques, les lieux, les tempéraments, l'aventure a exercé sur les hommes son attrait : ils rêvent volontiers d'autres horizons, d'autres travaux, d'autres mœurs ; mais jamais, peut-être, ce besoin d'évasion n'a été aussi impérieux que de nos jours, jamais il ne s'est manifesté sous des formes si diverses.

Faut-il voir dans ce trait un indice de décadence, ou, au contraire, une réaction naturelle et salutaire ?

1° CAUSES DU BESOIN D'EVASION

A. Pression croissante des contraintes sociales

1) CONTRAINTES DE LA VIE URBAINE :

a) horizons limités : appartement, rue, boutique, bureau, atelier, etc., où presque rien ne rappelle la nature, l'espace libre, le rythme des saisons;
b) routines de la vie quotidienne : travail, déplacements, repas, sommeil.

2) CONTRAINTES DE LA VIE PROFESSIONNELLE :

a) division du travail;
b) monotonie des tâches;
c) poursuite fébrile du rendement;
d) machinisme.

3) CONTRAINTES DE LA VIE CIVILE :

a) législation nationale et internationale de plus en plus complexe, qui enserre l'individu de toutes parts et trouble son repos ; exemples : sécurité sociale, fiscalité, loyers, comptabilité commerciale, etc.

b) législation d'exception : contrôle des changes, licences d'achat, réglementations multiples.

4) CONTRAINTES FINANCIERES :

— hausse des prix; limitation du pouvoir d'achat ;

— équilibre toujours instable des budgets familiaux.

5) CONTRAINTES DU CLIMAT POLITIQUE ET SOCIAL :

— trop d'incertitudes dans l'évolution de la vie nationale et internationale nous obligent à renoncer aux projets à longue échéance et de grande envergure, dans l'ordre économique, politique, etc.

6) CONTRAINTES DANS LES PLAISIRS :

— par la pression morale qu'exercent la vie grégaire, la radio, le cinéma, les spectacles de foule : événements sportifs, expositions, etc.

Nous cédons à ces contraintes, par nécessité ou par faiblesse; mais nous avons le sentiment qu'elles nous déforment, qu'elles nous diminuent, qu'elles refoulent nos aspirations légitimes.

Par certains de ses aspects, la vie moderne tend à niveler les individus, à briser les caractères ; nous nous sentons plus ou moins confondus dans une foule anonyme et presque inhumaine, faite de « robots ».

B. Vigueur accrue des réactions individuelles

1) En dépit des contraintes sociales, les hommes n'ont jamais, dans l'ensemble, eu aussi intensément conscience de leur valeur personnelle :

a) affaiblissement de la résignation à la misère;

b) développement de la pensée philosophique : personnalisme, droits de l'homme, etc. ;

c) nostalgie croissante de justice ;

d) effets de l'éducation qui permet de prendre contact avec des milieux très divers, où l'on apprend à accepter d'une façon moins passive les contraintes du cercle étriqué où l'on vit.

2) Le contraste devient rapidement insupportable entre les aspirations naturelles de l'individu et la dure réalité du monde moderne.

— S'évader, c'est chercher à oublier ce contraste; c'est fuir le logement étroit, l'atelier bruyant, la ville fiévreuse.

— S'évader, c'est aussi et surtout se fuir soi-même, oublier pour un temps l'amertume qu'ont laissée les déceptions, les échecs, les abdications, les renoncements ; c'est se libérer, conquérir de nouveaux domaines, passer avec la vie un nouveau contrat, retrouver les émerveillements de la jeunesse.

2° MOYENS D'EVASION

A. Le besoin d'évasion s'affirme et se répand d'autant plus que les moyens de le satisfaire se sont multipliés

1) Certains de ces moyens apportent une détente partielle ou momentanée dans le cours habituel de l'existence :
a) voyages, tourisme; b) sports, jardinage; c) lecture, musique; d) collections, arts d'agrément, etc.
2) D'autres moyens d'évasion procurent un renouvellement plus complet, plus radical : tel le fait de se créer des devoirs d'ordre intérieur (idéal de culture ou de création personnelle) ou d'ordre extérieur (œuvres sociales, etc.).
3) Réserves quant à certains moyens de pseudo-évasion :
— instabilité professionnelle, émigration, divorce, alcoolisme, paradis artificiels, etc.

B. Valeur inégale des divers moyens d'évasion

1) Certains tendent à rétablir effectivement l'équilibre détruit par la pression des contraintes sociales, soit en réduisant celles-ci, soit en réservant une part plus large à la libre expansion de la personnalité;
2) Certains ne restaurent cet équilibre que d'une façon fictive, ou n'apportent qu'une libération illusoire : l'évasion qu'ils permettent n'est pas un triomphe sur le réel, mais une abdication, un aveu d'impuissance, parfois une dépravation.

CONCLUSION.

La multiplication des contraintes sociales, d'une part, et l'individualisme exacerbé, d'autre part, expliquent la force irrésistible du besoin d'évasion, à notre époque. Que cette tendance soit plus répandue et plus impérieuse, n'est en soi ni un mal ni un bien ; c'est le symptôme d'un état social qui requiert un effort permanent d'adaptation de l'individu humain. On ne peut en même temps proposer aux hommes comme idéal moral une autonomie fondée sur l'universalité de la raison, et réduire la condition de l'humanité à celle d'une termitière : cette autonomie ne peut conduire qu'au désespoir, au désordre, à la violence. C'est peut-être le plus grand problème qui se pose aux hommes de notre temps et la cause foncière de leur inquiétude que cette nécessité pressante de concilier l'ordre et la liberté, les servitudes de la vie sociale et les élans de la nature humaine.

PLANS-TYPES POUR LES SUJETS COMPORTANT L'ETUDE D'UN AUTEUR OU D'UNE ECOLE LITTERAIRE

Il s'agit d'analyser une œuvre ou certains éléments de cette œuvre, par exemple l'influence d'un écrivain, d'un his-

torien, d'un personnage important, et de définir sa contribution.

Le sujet est complexe; il apparaît confus au premier abord, en raison même de l'abondance de la matière.

Pour savoir comment débuter, développer le sujet et conclure, il est pratique de recourir à des canevas qui permettent de dresser un plan logique, soit littéraire, soit historique.

Chacun des tableaux ci-après, facile à garder en mémoire, constitue un plan-type, grâce auquel on peut diviser les difficultés, étudier l'homme à travers l'œuvre, situer l'œuvre elle-même dans ses tenants et ses aboutissants.

1. Plan relatif à l'étude d'un auteur

I. FORMATION DE L'HOMME, SA PREPARATION A LA VIE

a) Origine raciale, famille, ascendants de marque; caractères distinctifs, physiques, moraux, intellectuels.

b) Epoque où l'écrivain a vécu : paisible ou troublée; querelles politiques, religieuses, guerres.

c) Milieu social où l'écrivain s'est formé; milieu **physique** : pays, ville, campagne, voyages ; milieu **moral** : famille, amis, profession; milieu **intellectuel** : maîtres, études, lectures, fréquentations.

d) Caractère qui résulte de cette formation : santé physique, qualités du cœur, volonté, imagination, intelligence.

II. EVOLUTION DE L'HOMME AUX PRISES AVEC LA VIE

a) Etapes de la vie, de la lutte pour les idées : biographie, anecdotes significatives.

b) Œuvres produites successivement : traits distinctifs.

c) Opinions du public et de la critique sur ces œuvres : le public, les amis, les lettrés.

d) Lutte pour le triomphe des idées, poursuivie par l'écrivain ou abandonnée par lui; le caractère de l'homme s'est-il modifié de par cette lutte ?

III. RESULTATS OBTENUS, REPUTATION ATTEINTE

a) Opinion des contemporains après la mort de l'écrivain.

b) Jugement de la postérité, ses variations éventuelles.

c) Place de l'écrivain dans la galerie des auteurs de qualité.

IV. ETUDE DETAILLEE DES IDEES ET DE L'ŒUVRE

Analyse fournissant les raisons qui justifient le jugement de la postérité sur la personne et l'œuvre de l'écrivain.

2. Plan pour l'étude de l'influence exercée par un écrivain

I. INFLUENCE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE

a) L'écrivain a-t-il fait école ? A-t-il eu des disciples, des imitateurs ?

b) Les détracteurs de l'écrivain ne lui ont-ils pas emprunté quelque chose, idées, procédés, etc ?

c) Analyse sommaire de l'œuvre : style, genre littéraire.

d) Place tenue par l'auteur dans l'évolution du genre qu'il a illustré : prédécesseurs de l'écrivain; comment a-t-il contribué à faire évoluer le genre auquel il appartenait ?

II. INFLUENCE SOCIALE

a) Quel retentissement les idées de l'auteur ont-elles eu dans la société : vie privée, vie morale, vie politique ?

b) Comment ces idées ont-elle influencé la philosophie, l'histoire, etc. ?

III. PORTEE DE L'INFLUENCE

a) Effets de l'œuvre du vivant de l'auteur : idées répandues du fait de la publication de l'œuvre.

b) Effets de l'œuvre après la mort de l'auteur : persistance des idées répandues, influence permanente, continue, ou transitoire, ou s'exerçant par intermittences.

3. Plan relatif à l'étude d'une école littéraire

I. ORIGINE DE L'ECOLE LITTERAIRE A ETUDIER

a) Est-elle née spontanément, ou est-elle la résultante d'un dessein prémédité ?

b) Histoire des débuts de cette école.

II. REPRESENTANTS DE L'ECOLE EN QUESTION

a) Ce qu'ils sont en tant qu'hommes privés.

b) Ce qu'ils sont en tant qu'écrivains.

III. BUT VISE ET MOYENS EMPLOYES

a) Buts immédiats ou lointains.

b) Œuvres littéraires produites.

c) Actes publics accomplis en vue du but à atteindre.

IV. OBSTACLES RENCONTRES PAR LES REPRESENTANTS DE L'ECOLE

a) Individus ou groupes qui s'opposèrent aux tendances de l'école.

b) Moyens d'opposition : actes publics, polémiques, œuvres de tendance opposée.

V. RESULTATS OBTENUS PAR L'ECOLE

a) Résultat immédiat, du vivant même des membres de l'école.

b) Influence sur les temps qui ont suivi.

VI. OPINIONS DE LA CRITIQUE

a) Jugement de la postérité sur l'œuvre de l'école.

b) Appréciation favorable.

c) Appréciation défavorable.

4. Plan pour l'étude d'un auteur dramatique

Sous l'appellation de drame, on désigne communément la tragédie, la comédie, l'opéra, ou le drame proprement dit ; c'est la représentation d'une action ou, plus exactement, d'un

enchaînement d'actions qu'un ou plusieurs personnages accomplissent sous l'effet d'une suite de situations ou d'incidents qui convergent vers un dénouement.

Il s'agit de mettre en relief le ressort du système dramatique de l'auteur ; ce ressort peut être la volonté, ou bien l'amour et les passions qui en découlent. Pour le savoir, il importe d'étudier l'auteur à travers les personnages qu'il a créés.

I. PSYCHOLOGIE DES PERSONNAGES

a) Leur classe sociale ; sont-ils « vivants », semblables à ceux que l'on rencontre dans la vie réelle ?

b) Les caractères et types mis à la scène sont-ils observés ou imaginés ?

c) Sont-ils esquissés ou profondément étudiés ?

d) Les « caractères » représentent-ils une passion sous des traits généraux et universellement vrais ?

e) Les « types » incarnent-ils une passion dans sa réalité, non individuelle, non générale, mais avec la nuance spécifique qu'elle emprunte à telle époque, à tel pays, à telle condition sociale, à tel tempérament, etc. ?

f) Les personnages sont-ils à la fois des « types » et des « caractères » ? Représentent-ils simultanément des hommes et l'homme ? Sont-ils aptes à plaire aux contemporains, qui se reconnaissent en eux, et aux autres générations, par ce qu'ils comportent d'universellement humain ?

II. ETUDE DETAILLEE DES PERSONNAGES

A. Origine des personnages créés par l'auteur

a) Grand monde, haute société : personnages actuels, historiques ou inspirés de l'histoire ; vraisemblance historique, dans ce dernier cas.

b) Bourgeoisie, classe moyenne : tragédie bourgeoise, comédie de mœurs.

c) Raisons pour lesquelles l'auteur a pu justifier le choix de la classe dans laquelle il a pris ses personnages ; motifs qui ont déterminé ce choix.

B. Nombre de personnages

a) Sont-ils peu nombreux ou multiples ?

b) Y a-t-il plusieurs personnages principaux dans chaque pièce ?

c) Le personnage principal est-il le plus sympathique, celui avec lequel le public de l'époque devait être le plus aisément en communion d'idées, de sentiments ?

C. Valeur psychologique des personnages principaux

a) Sont-ils observés ou imaginés, et, dans ce dernier cas, sont-ils vraisemblables ?

b) Vrais ou imaginés, leur peinture est-elle naturelle ou exagérée, compte tenu de l'optique théâtrale ?

c) Les caractères ou types, étudiés à fond ou esquissés, sont-ils à la fois bons et mauvais, selon la réalité complexe de l'homme, ou bien les deux tendances vers le bien et vers le mal se combattent-elles en eux ?

d) Les caractères ou types sont-ils montrés en évolution, en une marche qui s'affirme de plus en plus dans tel ou tel sens ?

e) L'auteur sonde-t-il le fond de chaque caractère, avec toutes les nuances des passions et des sentiments, ou bien son analyse psychologique reste-t-elle superficielle ?

f) Y a-t-il des éléments de surprise et des coups de théâtre non amenés par l'évolution logique des caractères, mais venant de l'extérieur et peu ou point liés à l'action ?

D. Valeur psychologique
des personnages secondaires

a) Valeur relative de ces personnages ; leur vie propre.

b) Correspondent-ils à la mise en lumière d'un aspect du caractère principal ?

c) Sont-ils utiles ou inutiles ?

E. Valeur dramatique
des personnages principaux

a) Ces caractères ont-ils une valeur personnelle, individuelle, c'est-à-dire une valeur relative par rapport à l'ensemble du drame ?

b) L'auteur prend-il le caractère à un moment décisif où le personnage se résout à l'action et se dévoile ?

c) Comment se présente la phase de crise ?

d) Par quoi est provoquée cette crise ?

e) Chacun des personnages du drame concourt-il, pour sa part, à inspirer au caractère principal une résolution décisive, à provoquer et à hâter la crise ?

F. Valeur morale des personnages

1. Paroles des personnages

a) Les réflexions, morales ou autres, des personnages sont-elles naturelles, spontanées, ou sont-elles des hors-d'œuvre ?

b) Quel genre de philosophie expriment ces réflexions ?

c) La thèse soutenue est-elle morale ou immorale ?

2. Actions des personnages

a) Résistance plus ou moins vive des personnages à la passion.

b) Les personnages sont-ils entraînés sans lutte ou après avoir lutté ?

3. Impression laissée par le dénouement

a) La passion triomphe-t-elle sans réserve, ou bien est-elle punie par le remords ?

b) La vertu est-elle récompensée, ou non ?

c) Le drame produit-il une impression de grandeur, de bassesse, de trouble, d'admiration, de révolte ?

5. Plan pour l'étude d'un auteur satirique

L'auteur satirique, le pamphlétaire, flagelle les hommes, les idées ou les mœurs au nom d'un idéal. Il s'agit d'exposer ce que les contemporains ont pensé de ces critiques, si elles ont rencontré l'approbation des gens de goût et de bon sens, quel a été l'épilogue de la lutte engagée par l'auteur satirique.

I. GENRE DE SATIRE PRATIQUE PAR L'AUTEUR

a) Satire politique, littéraire ou religieuse.

b) Satire morale : vices, travers, etc.

c) Satire privée : défauts particuliers, mauvaises mœurs, etc.

II. OBJET DES ATTAQUES DE L'AUTEUR

a) Les personnes : classe, catégorie sociale, etc.

b) Les choses : défauts, vices, abus, préjugés, etc.

III. RAISONS DE L'ATTAQUE

a) Valeur morale de la satire : but visé, immédiat, lointain.

b) Valeur littéraire de l'œuvre.

c) Vogue de la satire ; popularité de bon ou de mauvais aloi.

d) Risques assumés par l'auteur, en raison de la situation sociale des personnes visées d'une façon directe ou indirecte.

IV. NATURE DES ARMES EMPLOYEES PAR L'AUTEUR

a) A-t-il écrit sous son nom, ou bien s'est-il dissimulé sous un nom d'emprunt ?

b) Sa satire a-t-elle été mordante, véhémente, méchante, ou bien enjouée, badine, modérée ?

c) S'est-il attaqué aux œuvres seulement, ou bien, à la fois, aux œuvres et à la personne : caractère moral, défauts physiques ?

d) Raisons de ce qu'il peut y avoir d'excessif dans l'œuvre satirique.

V. THEORIES EXPOSEES

a) Doctrine soutenue, réformes proposées.

b) Règles de conduite recommandées : à titre de personne privée (conduite morale, sociale) ; à titre d'écrivain (inspiration, travail).

c) Style employé dans l'attaque, pour l'exposition des doctrines.

VI. REACTION DES CONTEMPORAINS

a) Ripostes aux attaques et nature de ces réactions.

b) De qui émanaient-elles : public, lettrés, etc. ?

VII. RESULTATS DES ATTAQUES

Services rendus aux lettres, à la morale.

VIII. JUGEMENTS PORTES SUR L'ŒUVRE DE L'AUTEUR

a) Appréciations dont les satires ont été l'objet après la période de lutte.

b) Jugements définitifs confirmés ou infirmés ; opinion de la postérité.

c) Les excès de plume de l'auteur satirique sont-ils compensés ou non par ses intentions, son esprit, sa valeur, par les services rendus ?

6. Plan pour l'étude d'un moraliste

Le moraliste observe les habitudes et les façons d'être de ses semblables ; il étudie l'homme ; il scrute les ressorts secrets de la passion, du sentiment et de la volonté ; il s'intéresse surtout à nos défauts, à nos travers, et il se propose indirectement de nous en corriger.

C'est notamment au contact d'autrui que nos défauts apparaissent ; c'est aussi à l'occasion de ces contacts qu'ils s'accusent, se modifient, s'affirment ou disparaissent.

En cherchant à expliquer les causes, vraies ou occasionnelles, de nos défauts, le moraliste nous apprend à connaître les hommes, à nous former aux vertus sociales. Il nous initie dans une certaine mesure à l'art de vivre en commun.

I. MORALISTE DESCRIPTIF

A. Système de morale

a) L'auteur n'a-t-il pas d'idée préconçue à laquelle tout son système se rapporte ?

b) L'homme étant multiple et divers, l'auteur le saisit-il dans toute sa complexité ?

c) L'auteur classe-t-il dans l'ordre naturel toutes les nuances de la passion, du sentiment, du désir, de la volonté ?

B. Profondeur et qualité de l'observation

a) Acuité, finesse, profondeur de l'analyse.

b) Multiplicité des observations.

c) Vérification scrupuleuse des observations, souci d'exactitude.

C. Procédé descriptif

a) Peintures générales : milieu social, classes, etc.

b) Peintures particulières : portraits, types.

c) Incidence des procédés dogmatiques ou empiriques.

D. Défauts constatés

a) Difficultés d'observation rencontrées par l'auteur.

b) L'auteur a-t-il veillé suffisamment à se garder de la subjectivité ?

c) A-t-il eu soin de se mettre dans les meilleures conditions pour observer à bon escient ? A-t-il gardé l'esprit toujours en éveil ?

d) A-t-il eu l'occasion de faire des observations assez nombreuses dans des milieux divers, pour arriver à une synthèse concluante ?

II. MORALISTE DOGMATIQUE

A. Système de morale

a) L'auteur a envisagé l'homme à partir d'un principe unique.

b) Son système de morale est commandé par une idée dominante à laquelle tout est rapporté, et par laquelle l'auteur vise à expliquer le comportement tout entier de l'homme.

B. Profondeur de réflexion

a) L'auteur utilise l'observation, mais il est surtout un homme de réflexion, de méditation solitaire.

b) Il attache peu de signification aux manifestations extérieures en elles-mêmes puisqu'à ses yeux, elles relèvent d'un petit nombre de principes intérieurs.

C. Mode d'expression

Le procédé consiste à condenser, en de courtes maximes, des pensées antithétiques brillamment tournées, qui offrent matière à méditation, encore qu'elles appellent souvent des réserves.

D. Défauts constatés

a) Défauts provenant de l'impossibilité de faire tenir

tout l'homme dans une formule générale ; la vie de l'homme est complexe ; son comportement revêt des nuances infinies.

b) Les opinions exposées dans le système de morale tirent le plus souvent leur origine du caractère de l'auteur, des circonstances qu'il a traversées au cours de sa vie, du milieu où il a vécu : préjugés, snobisme, passions, etc.

III. MORALISTE DRAMATIQUE

A. Système de morale

a) Ce n'est pas un système préconçu, un système a priori.

b) L'auteur n'étudie pas l'individu isolé en vue de le décrire : il étudie l'homme dans ses rapports avec d'autres humains, dans l'action dramatique.

B. Instrument d'étude

a) C'est l'observation, comme chez le moraliste descriptif.

b) L'auteur y ajoute l'analyse approfondie, pour discerner les actions et les réactions intimes des individus.

C. Procédés d'expression

a) Les personnages parlent un langage naturel, conforme à leur caractère et à la situation.

b) Monologue : le personnage fait part de son état d'âme à tel moment, sous l'influence de tel événement, de telle circonstance, etc.

c) Dialogue : suite de monologues alternés, permettant une analyse psychologique double, par action et réaction.

D. Défauts constatés

a) L'auteur risque de mettre en scène des acteurs passionnés plutôt que des héros véritables ; en sorte que, si la thèse est morale, l'impression produite ne l'est pas toujours.

b) Les nécessités de l'action dramatique peuvent pousser l'auteur à prêter trop de rigidité aux caractères, à substituer l'imagination, la logique, à la réalité.

c) Les exigences de l'optique théâtrale conduisent à grossir les défauts et les vices des personnages, ce qui peut fausser le jugement d'esprits insuffisamment prévenus.

7. Plan pour l'étude d'un écrivain réformateur

I. POINTS PRECIS SUR LESQUELS PORTE LA REFORME

S'agit-il des idées, du genre, du style ?

II. THEORIES OU PRATIQUES ATTAQUEES PAR LE REFORMATEUR

a) Défenseurs de ces théories ou de ces manières de procéder.

b) Ouvrages où elles sont exposées.

III. EXPLICATION DE L'ACTION MENEE PAR LE REFORMATEUR

a) Justification par le courant d'idées ou par l'état de la littérature à l'époque considérée.

b) Explication possible par le tempérament de l'auteur : race, milieu, etc.

c) Explication éventuelle par des influences étrangères.

IV. APPUIS RENCONTRES PAR L'ENTREPRISE DE REFORME

a) L'auteur a-t-il été soutenu dans son entreprise ?

b) Par qui a-t-il été appuyé : groupes, personnalités isolées ?

V. ŒUVRES DU REFORMATEUR

a) En quoi elles étayent et justifient la théorie développée ou les modifications, les changements de méthode, que le réformateur s'efforça de faire passer dans la pratique.

b) Critique de la valeur de ces œuvres.

VI. ECHEC OU REUSSITE DE LA REFORME

a) Causes liées aux événements historiques : succès ou insuccès tirant son origine de l'histoire.

b) Causes purement littéraires : succès dû à la haute tenue littéraire des œuvres du réformateur ; insuccès dû à

la médiocrité des œuvres, ou au fait que celles-ci étaient en avance sur les idées du temps.

c) Causes personnelles de succès ou d'insuccès se rapportant à la personnalité morale de l'écrivain.

VII. RESULTATS DE LA REFORME

a) Bons et mauvais côtés de la réforme.

b) Comment il convient de juger, aujourd'hui, le réformateur.

8. Plan pour l'étude d'un auteur critique

Le critique explique ou juge l'œuvre des autres écrivains; il peut se placer à un point de vue historique, dogmatique, impressionniste ou moral.

Historique, la critique cherche à expliquer les théories d'un auteur, ses pensées, ses sentiments, en pénétrant dans le détail de sa vie, en montrant les influences physiques, morales, intellectuelles auxquelles il a été soumis.

Dogmatique, elle juge l'auteur au nom du goût et de la tradition littéraires, elle demande compte à l'écrivain de ses manquements et de ses défaillances.

Impressionniste, elle se fonde sur l'impression momentanée, passagère, produite par l'œuvre.

Morale, elle censure les idées d'un écrivain au nom des règles de la morale : justice, droit, devoir, etc.

I. CRITIQUE HISTORIQUE

A. — Explication de l'œuvre :

a) Par la **race**, la tradition locale, régionale ou nationale ;
b) Par le **moment**, l'état général de la littérature à l'époque considérée ;
c) Par le **milieu**, l'atmosphère matérielle, morale, mentale ;
d) Par le **tempérament** physique et moral, par la biographie de l'auteur.

II. CRITIQUE DOGMATIQUE, IMPRESSIONNISTE, MORALE

A. — Ce qu'elle juge :

a) Idées de l'auteur ;
b) Plan suivi par l'auteur, ou art de la composition ;
c) Style de l'auteur.

B. — Principes sur lesquels elle s'appuie :

a) Tradition et goût littéraires ;
b) Impression produite ;
c) Influence morale exercée.

III. CARACTERE GENERAL DU JUGEMENT PORTE PAR LE CRITIQUE

a) Réquisitoire : relève les défauts avec insistance et met en évidence l'esprit du critique à l'occasion de l'étude de l'œuvre ;
b) Panégyrique : fait ressortir exclusivement les beautés et les aspects plaisants de l'œuvre ;
c) Eloge mesuré : se montre sympathique à l'auteur, relève les défauts sans excès de sévérité, montre les qualités sans les exalter.

9. Plan pour l'étude d'un orateur

L'éloquence du barreau, de la chaire, de la tribune, se propose d'éclairer l'esprit et d'entraîner le cœur. Il s'agit de mettre en lumière les moyens employés à cet effet par l'orateur dans les différentes phases de ses discours.

I. ETUDE DE L'HOMME

a) Ses origines, les influences qu'il a subies, les circonstances qui expliquent ses idées, son caractère.
b) Les sources d'inspiration de l'orateur, ou les idées développées dans une ligne personnelle.
c) Ce que la personnalité de l'orateur ajoute ou enlève à ses discours.

II. QUALITES GENERALES ET DEFAUTS HABITUELS DES DISCOURS DE L'ORATEUR

A. Exorde ou préambule

a) Mise en confiance de l'auditeur dès la prise de contact avec le public.

b) Précautions oratoires pour ne pas blesser l'auditoire lorsque le sujet est de nature à l'indisposer.

c) Annonce du sujet, division du discours en deux ou trois points : c'est une sorte de sommaire du discours, où le contenu est annoncé avec simplicité, précision, clarté.

B. Corps du discours ou démonstration

1° **Narration**

a) Questions de fait présentées sous un jour favorable à l'orateur.

b) Narration vraie ou vraisemblable, claire, brève, intéressante ou plaisante, pour détendre l'auditeur, pour le rendre plus réceptif.

2° **Preuve ou confirmation**

a) Après avoir énoncé le fait, l'orateur en tire les conséquences et les fonde en raison.

b) Qualité des preuves : concluantes ou de peu de valeur.

c) Ordre des preuves : les plus faibles sont placées au terme de la démonstration, ou bien les plus fortes sont réservées pour la fin (ordre homérique), ce qui produit plus d'effet.

d) Développement et accumulation des preuves : l'orateur met en relief les preuves les plus fortes et réunit en faisceau les arguments les plus faibles.

e) Liaison des preuves : l'orateur lie entre eux les arguments de façon qu'ils s'appuient et se confirment réciproquement ; ou bien on constate un manque de liaison, qui affaiblit l'argumentation du discours.

3° Réfutation des objections.

a) L'orateur prévoit et résout les objections qui peuvent surgir dans l'esprit de l'auditeur.

b) Il montre, soit que l'objection est étrangère à la question, soit qu'elle s'appuie sur un principe faux, soit qu'elle est une conséquence erronée d'un principe vrai.

c) Il prouve l'inanité, le peu de valeur des objections qui pourraient être ainsi soulevées, ou des preuves opposées par la partie adverse.

d) L'orateur fait-il preuve de souplesse d'esprit, d'une dialectique puissante et serrée ?

C. Péroraison ou conclusion

a) L'orateur rappelle sous une forme concise ses arguments et livre un dernier assaut à l'auditeur ; il fait en même temps un pressant appel à son adhésion ; il l'invite à agir, puisque la conviction prépare à l'action et y conduit.

b) La récapitulation des preuves est-elle vive, mouvementée, entraînante ?

c) Le style de l'orateur se fait-il pathétique, émouvant ?

III. ACTION PERSONNELLE DE L'ORATEUR

a) L'orateur attire-t-il la sympathie, laquelle rend docile l'attention et crée le préjugé favorable ?

b) Raisons de cette sympathie : situation, titres, services rendus ; valeur morale, intellectuelle, talent.

c) L'orateur est-il compétent et convaincu ?

d) La foi de l'orateur, son enthousiasme pour ce dont il parle et qu'il considère comme la vérité sont-ils capables de racheter ou d'atténuer ce que le plan ou le style de ses discours peut présenter de défectueux ?

IV. JUGEMENT PORTE SUR L'ORATEUR

a) Influence contemporaine.

b) Jugement de la postérité.

10. Plan pour l'étude d'un historien

La mission de l'historien consiste dans la mise en œuvre des documents — ces traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois — à l'effet de faire connaître les faits et les figures du passé.

Tenu par les exigences de sa science, objective au premier chef, l'historien ne peut rien affirmer qui ne soit établi et prouvé. C'est pourquoi, dans la recherche des matériaux nécessaires à l'édification de son œuvre, il doit faire preuve d'un esprit critique sans cesse en éveil : il lui appartient de discerner la vérité de l'erreur, de contrôler les affirmations, de vérifier l'exactitude des documents.

Un certain manque de sens critique peut être pardonnable chez un historien ; par contre, rien n'excuse les préjugés, l'idée préconçue, le refus d'accepter les faits tels qu'ils se sont passés, la tendance à les mettre au service de ses vues personnelles, de ses antipathies ou de ses haines.

L'historien doit être impartial ; il doit exposer les faits objectivement, en faisant abstraction de sa personnalité, de ses préférences comme de ses aversions. Mais être impartial ne veut pas dire demeurer impassible et neutre devant le bien et le mal sous toutes leurs formes ; il est permis à l'historien d'approuver ou de s'indigner, dans le cadre des faits qu'il rapporte.

L'historien n'est pas seulement un érudit, un homme de science : c'est aussi un narrateur, qui met en valeur les matériaux et fait œuvre d'art. Dans son exposé des faits, il peut se révéler sous les aspects suivants :

a) **psychologue** : il fait revivre le passé avec sa couleur et son relief ;

b) **dramaturge** : il sait ordonner les détails du récit selon une idée centrale, de manière à montrer l'unité, la progression de l'action ;

c) **peintre de mœurs** : il nous livre le portrait physique ou moral d'un individu, d'un groupe, d'un peuple, etc. ;

d) **orateur** ou **épistolier :** il récrira le discours ou la lettre d'un personnage de marque, en une circonstance importante.

L'étude d'un historien est complexe, puisque l'histoire est non seulement une œuvre d'érudition, de divination et d'art, mais aussi une science qui rattache les faits et les événements passés à des lois qui les expliquent et qui permettent de prévoir, dans une certaine mesure, la succession des événements à venir.

On peut se demander si les lois de l'histoire, qui en constituent la philosophie, trouvent leur raison dernière dans une cause supérieure, dans le hasard, dans les nécessités d'ordre économique, ou dans la liberté de l'homme.

Il reste à examiner si l'historien qu'on étudie a fait effort pour dégager ces lois indépendamment de toute idée préconçue, ou bien s'il n'a cherché dans l'histoire que la confirmation de son système philosophique.

I. ETUDE DE LA PERSONNALITE DE L'HISTORIEN

a) Naissance, éducation.
b) Caractère, influence du milieu.

II. SUJET DES ETUDES HISTORIQUES

a) Epoque : ancienne ou contemporaine.
b) Etude du sujet : monographie d'un pays, d'un règne ; études d'ensemble.

III. SOURCES OU PUISE L'HISTORIEN

a) Ce que l'historien a observé par lui-même.
b) Témoignages contemporains.
c) Tradition orale ou écrite.
d) Textes, documents : de première ou de seconde main.
e) Monuments, lieux visités.

IV. CRITIQUE EXERCEE PAR L'HISTORIEN

a) Crédulité, par tendance à accepter tous les témoignages.

b) Contrôle par comparaison, opposition, rapprochement de témoignages et de textes provenant de diverses sources.

c) Erreurs commises par manque de critique.

V. IMPARTIALITE MANIFESTEE PAR L'HISTORIEN

a) L'historien est-il de parti pris ? Sans être de mauvaise foi, montre-t-il de la répugnance à se plier aux faits ?

b) L'historien laisse-t-il apparaître son souci de défendre ses passions, ses haines, ses préjugés d'ordre national, politique, religieux ?

c) Reconnaît-on en lui le défaut capital de solliciter les textes, de les tronquer pour les faire entrer dans le cadre d'une thèse préconçue ?

d) L'auteur est-il impassible, ou bien son œuvre s'anime-t-elle d'un lyrisme inspiré par l'amour de son pays, dans les limites du droit, de la justice et de la raison ?

VI. QUALITES DE L'HISTORIEN COMME NARRATEUR

a) Couleur locale, relief descriptif : individus, société, mœurs, coutumes.

b) Part de divination, de création, dans l'évocation du passé et sa résurrection.

c) Récits vivants, dans l'ensemble et dans les détails, par groupement des faits présentés en une progression dramatique.

d) Pittoresque dans l'exposé des faits et la présentation des caractères, par la précision des détails.

e) Manque de vérité, de naturel, par défaut d'intuition; descriptions et portraits fantaisistes.

VII. QUALITES DE L'HISTORIEN MORALISTE

a) L'auteur s'attache-t-il à tirer de l'histoire des enseignements, ou est-il sceptique, indifférent au bien et au mal ?

b) L'auteur met-il en relief le côté moral des événements, soit en laissant parler les faits, les situations, soit en les jugeant au nom de la morale universelle ?

c) Autorité que peut avoir l'historien non sceptique pour moraliser. Est-il convaincant ou paradoxal ? Contredit-il ses jugements par sa conduite privée ?

VIII. QUALITES DE L'HISTORIEN EN TANT QUE PHILOSOPHE

a) Essaie-t-il de tirer des événements les idées générales, les vérités d'ensemble, les lois qui régissent l'évolution de l'humanité ?

b) Incline-t-il à penser que le hasard mène le monde ? Est-il fataliste, ou bien est-il déterministe ? Estime-t-il que les faits ont des causes, particulières, générales, et des conséquences, des répercussions sur la suite des événements?

c) Explique-t-il les événements dont il cherche les causes par l'action de l'homme lui-même, par l'influence d'un facteur supérieur à l'homme, ou bien par les lois du déterminisme économique ?

d) Cherche-t-il dans le passé des arguments en faveur d'un système philosophique ?

IX. QUALITES DE STYLE, INFLUENCE DE L'AUTEUR, JUGEMENT DE LA POSTERITE

a) Mérites particuliers de l'auteur en tant qu'écrivain.

b) Influence morale et philosophique.

c) Appréciation des contemporains, confirmée ou non par les jugements ultérieurs.

CHAPITRE X

EN MANIERE D'APPLICATION

LA COMPOSITION FRANÇAISE SUR UN SUJET D'ORDRE JURIDIQUE OU ADMINISTRATIF

Dans les administrations de l'Etat, les candidats à un emploi de début ou à un emploi d'avancement ont presque toujours à subir, en plus de l'épreuve de composition française, une épreuve de rédaction portant sur des questions de droit (public, civil ou administratif), d'économie politique ou de science financière.

Cette épreuve consiste, le plus souvent, dans l'exposé général d'une question, qu'il s'agit d'expliquer d'une façon claire, ordonnée et complète.

Pour les sujets d'ordre juridique, on demande aux candidats de mettre en évidence les principes et les idées directrices qui sont à la base des institutions et qui les font évoluer dans un certain sens, ou qui constituent le fond de tel problème posé.

Pour les sujets d'ordre administratif, on exige beaucoup moins l'exposé de la réglementation en vigueur que l'indication du sens dans lequel cette réglementation est orientée, de l'objet qu'elle se propose et des conséquences qui en découlent.

70. Nature de la préparation aux examens et aux concours

La préparation aux concours administratifs ne doit pas être conduite de façon identique à celle des examens de la licence en droit, qu'il s'agisse du fond ou de la forme.

Quant au fond, la préparation à la licence exige plus de connaissances générales, notamment sur l'évolution des institutions juridiques; pour les concours administratifs, la préparation comporte des matières moins étendues, dont l'étude exige, à la rigueur, moins de connaissances générales, mais requiert un maximum de précision.

Au point de vue de la forme, les qualités de rédaction ont une importance plus grande en ce qui concerne les concours administratifs. Les candidats doivent montrer qu'ils possèdent du jugement, de la méthode et un style correct; le défaut de plan, les fautes de langage, la négligence dans la présentation matérielle sont sévèrement censurés. Dès lors, dans l'étude qu'ils consacrent aux éléments de droit, d'économie politique ou de science financière, les candidats doivent exercer, non pas seulement leur mémoire, mais avant tout leurs facultés de jugement et d'observation.

Ils doivent s'efforcer d'acquérir une tournure d'esprit juridique, apprendre à dégager les idées générales et à construire méthodiquement une composition.

I. PREPARATION GENERALE ET SPECIALE

Il importe de réaliser un bon équilibre organique et psychique, que l'on maintiendra par l'hygiène, la distraction et le sport, pratiqués avec modération et de façon régulière.

En abordant la préparation à un concours administratif, il y a lieu de se placer dans les dispositions suivantes :

a) Attitude morale : confiance en ses moyens intellectuels et en l'excellence de la préparation suivie ;
b) Attitude mentale : volonté bien arrêtée de réussir, soutenue par la conviction de l'efficacité d'un plan de travail appliqué avec méthode ;

c) Affirmation de ces deux attitudes : la décision de se mettre au travail en fournissant dès le début l'effort maximum pendant plusieurs heures de travail journalier ;
d) Manifestation de volonté : la décision de ne pas relâcher l'effort et de surmonter les moments de dépression, pour maintenir constante la puissance de travail.

71. Organisation du travail

Pour étayer votre volonté et soutenir votre action, fixez l'emploi de votre temps, et suivez-le aussi exactement que possible.

Chaque soir, faites un examen détaillé des heures passées à l'étude et de celles employées à des occupations diverses, de manière à repérer les pertes de temps et à les diminuer dans les journées suivantes.

Pour obtenir le rendement maximum, évitez les soucis de tout ordre; mettez au premier plan les pratiques d'hygiène corporelle et psychique qui favorisent la concentration mentale et permettent de poursuivre l'effort jusqu'au succès.

Attachez-vous à porter, progressivement, la durée quotidienne du travail de six à huit heures.

Après l'étude de chaque question, n'omettez pas d'en faire, de mémoire, un bref exposé écrit. Au cours de la préparation, s'il arrive que vous ne puissiez plus concentrer votre pensée sur le sujet à l'étude, changez d'occupation ou faites de la marche au grand air.

72. Méthode de travail

Elle consiste à diriger l'effort dans le sens des prescriptions suivantes :

1) Cherchez d'abord à prendre une conscience nette de l'objet et de la portée de la matière ;
2) Efforcez-vous ensuite d'acquérir une vue d'ensemble du sujet ou de la matière, en distinguant les grandes divi-

sions, la façon dont elles s'enchaînent et le lien qui les unit ;

3) Etudiez chaque division ou chapitre point par point, en retenant à la fois les idées et les liens logiques qui les coordonnent : pour cela, concentrez l'attention sur le texte à retenir ou à interpréter, en le lisant mentalement, ou en le murmurant à voix très basse si vous êtes de tempérament verbo-moteur ;
4) Ensuite, exposez mentalement la question comme si vous étiez interrogé à ce propos. Si le résultat est bon, relisez le texte encore une fois, posément ; sinon, recommencez toute l'étude ;
5) L'étude une fois jugée satisfaisante, dressez de mémoire et par écrit le plan ordonné et détaillé de la matière assimilée, en prenant soin d'équilibrer le plan par un développement des éléments ou des idées, développement proportionné à leur importance relative ;
6) Comparez le plan ainsi établi à celui du cours ou de la documentation dont vous disposez : si le plan dressé de mémoire apparaît incomplet ou illogique, reprenez l'étude et faites un autre plan ;
7) Après étude complète de chaque chapitre, voyez à nouveau l'ensemble des questions qui le composent.

Les sciences économiques et juridiques — les premières surtout — n'ont pas le caractère de certitude que présentent les sciences exactes : l'homme et ses institutions évoluent beaucoup plus rapidement que les phénomènes de la nature ; tout ce qui se rattache à la vie sociale de l'être humain offre un caractère fugitif et approximatif.

Dans le domaine de l'économie politique appliquée, notamment, on examine des problèmes qui se posent, ou qui sont sur le point de se poser, et dont on entrevoit difficilement la solution.

On cherche à recueillir, dans l'actualité, des faits, des renseignements, des indications, des tendances ; on ne se

meut pas dans l'absolu, mais dans le relatif, où l'on essaye de trouver quelques points d'appui, de poser quelques jalons pour tracer une route provisoire à travers le réseau des forces et des intérêts en présence.

C'est pourquoi la prudence et la mesure s'imposent, si l'on veut exposer avec objectivité et sans parti pris une question délicate, ou donner son avis avec modération après l'avoir justifié en conscience et avec les réserves d'usage.

Dans les compositions d'économie politique, en particulier, il est essentiel de définir soigneusement les termes généraux que l'on emploie ; car les mots n'ont pas pour tous le même sens, et c'est de là que naissent les malentendus, les équivoques, les discussions stériles.

La complexité et la difficulté des problèmes économiques obligent à formuler une opinion avec beaucoup de retenue, et seulement après avoir étudié à fond le système ou la question dont il s'agit.

73. Etablissement et classement des résumés

Pour chaque division de la matière, le schéma ou résumé de la question que l'on établira, sous forme de plan général, a pour but de fixer les idées, de les mettre en ordre.

Le problème est de rendre clair le sujet à l'étude; dans ce but, la réflexion qui en procure une vue d'ensemble, après lecture attentive des textes dont on dispose, doit être suivie de la rédaction d'un plan, dont le développement conviendrait pour traiter le sujet ou pour résoudre la question, à l'occasion d'une composition écrite ou d'une interrogation orale.

Il y a tout intérêt à rédiger d'abord ce plan de mémoire; puis, à le reviser en s'aidant de différents cours ou documents, que l'on comparera entre eux pour aboutir à une synthèse harmonieuse des opinions exprimées ou des solutions proposées par différents auteurs.

On classera ensuite les résumés par questions, afin de se constituer une documentation personnelle, que l'on mettra

au point à mesure que surgiront des idées nouvelles au cours de la préparation, ou que se présenteront des éléments d'information nouveaux. Cette documentation permettra une revision rapide des matières, à la veille du concours.

74. Revision générale du programme

Un mois au moins avant la date du concours, il faut entreprendre une revision portant sur toutes les matières étudiées. Le procédé le plus efficace pour mener ce travail à bonne fin, c'est de revoir chacune des matières les unes après les autres, de manière que le cycle entier de revision puisse être recommencé au moins deux fois.

Dans la semaine qui précède le concours, on se bornera à une revision rapide, d'après les résumés et plans d'étude établis au cours de la préparation.

La meilleure méthode de revision consiste à lire rapidement la suite des chapitres des ouvrages ou autres documents utilisés avec le résumé que l'on a établi pour chaque division ; en fin de chapitre, on essaiera de répéter à voix basse l'essentiel de ce qui a été lu.

Pour mener à bien une revision, il faut éviter d'étudier à fond tout ce qu'on relit, de trop s'appesantir sur chacune des questions examinées. Il vaut mieux passer rapidement, afin d'aller plus vite : ce que la première revision n'aura pas fixé dans la mémoire, la deuxième le fera retenir, ou la troisième.

Ainsi, l'on ne risquera pas d'avoir à traiter, le jour du concours, des questions que l'on aurait perdues de vue parce que leur étude remonterait à une époque trop lointaine.

La revision doit être terminée quelques jours avant le concours ; on peut alors feuilleter de temps à autre les documents, sans faire aucun effort d'assimilation ou de compréhension : l'esprit doit demeurer détendu, afin d'éviter la fatigue nerveuse causée par un travail intensif de dernière heure.

II. L'EPREUVE ECRITE DE DROIT THEORIQUE

La composition de concours administratif porte sur des connaissances spéciales. Pour réussir, il ne suffit pas de posséder de mémoire les éléments de ces connaisances qui ont trait à la question proposée; il faut aussi faire œuvre personnelle, c'est-à-dire rassembler dans un ordre logique, avec clarté et précision, l'acquis dont on dispose. Ce travail exige un effort de réflexion et de discernement.

A. COMPREHENSION ET DELIMITATION DU SUJET

La composition de concours, comme la note détaillée ou l'étude administrative, représente essentiellement un travail de recherche et de rapprochement, de synthèse et de construction.

Ce travail consiste à tout dire avec méthode, sans plus, en évitant de noyer sous des détails superflus les principes dominants et les idées directrices.

Pour parvenir à ce résultat, il importe de lire attentivement le sujet et d'en définir avec précision tous les termes, pour le délimiter, le faire entrer dans le cadre où il doit se situer.

C'est pourquoi il ne faut jamais commencer la composition sans s'être demandé ce qu'on attend de vous, quelles sont les idées qu'on désire vous voir dégager et exposer.

B. RECHERCHE DES IDEES

Pour atteindre à ce stade de réflexion d'abord, et de composition ensuite, que l'on exige du candidat, celui-ci doit d'abord noter les idées qui se rapportent au sujet, par la recherche des différents éléments qui peuvent s'y rattacher.

Il faut ensuite classer ces questions, en comparant leur valeur et leur importance respective. Voici quelques conseils destinés à vous aider dans cette voie :

— Elevez la question, ne vous enfermez pas dans des détails infimes, puisés dans la documentation recueillie ou fournie.

— Repensez la documentation de manière à extraire, dans chaque cas, une idée directrice. Le faisceau de notions dominantes que vous aurez ainsi assemblé orientera votre développement et vous conduira à une conclusion nette.

— Recherchez avant tout les idées essentielles, qui permettent de grouper les développements partiels et de conduire la discussion méthodique jusqu'à son terme logique.

— Dégagez au plus tôt la ligne générale de la composition, si vous n'avez pu le faire dès l'entrée en matière, et réalisez d'après cette ligne générale la synthèse des idées directrices, en essayant de grouper ces idées sous une forme nouvelle.

— Ne vous bornez pas à constater, mais tâchez d'expliquer. Encore, avancez ces explications d'une manière cohérente ; les idées exposées dans le développement doivent se succéder dans un ordre rationnel.

— Faites en sorte que l'introduction ne tienne pas une place exagérée ; et aussi qu'une partie du développement n'ait pas dix lignes, et une autre deux pages : une telle disproportion trahirait un plan mal équilibré, ou une absence de plan.

— Sachez maintenir l'unité de la composition et hiérarchiser vos explications avec le maximum de sûreté.

C. ELABORATION DU PLAN

Le plan, c'est l'ossature indispensable du travail. Un plan correct garantit la qualité de la composition, en y introduisant l'ordre et l'harmonie. Il évite ces redites qui font perdre du temps au lecteur et relâchent le fil de l'exposé ou de la discussion. Il permet de bâtir un travail solide, aux parties fermement rivées les unes aux autres.

Etablir un plan équilibré, c'est d'abord faire le tour du

sujet après en avoir saisi le sens et la portée ; c'est vérifier si on a bien compris la question, si on n'a rien oublié d'important et si on n'a rien ajouté d'inutile, d'étranger au sujet.

Pour assurer l'unité de vues, il est bon d'arrêter la conclusion et d'établir le plan avant de commencer le développement.

Le plan est la partie capitale de la composition. A la fois précis et concis, il ne doit pas excéder deux à trois pages, quatre tout au plus, si le sujet est complexe.

Le plan a pour but d'éviter que les idées se succèdent sans former un tout. Il s'oppose à l'incohérence, au désordre. Il facilite l'effort de synthèse pour dégager et équilibrer les idées générales qui éclairent une institution, une réglementation, pour mettre en lumière les traits caractéristiques du sujet que vous avez à maîtriser.

Il faut repérer les idées, les classer, et ne consigner que l'essentiel. Il ne faut jamais rédiger entièrement le plan, ni tenter de lui donner une forme trop explicite : il suffit de marquer brièvement les différents chaînons de l'argumentation et les idées principales.

1. Sélection des idées

Après avoir réfléchi au libellé du sujet et après l'avoir traduit au besoin en termes clairs, on notera rapidement, au brouillon, non seulement les idées qui concernent la question en elle-même, mais aussi l'historique, les critiques, les réformes, etc., qui s'y rapportent.

On choisira ensuite, parmi ces notes rapides, les matériaux nécessaires à la confection du plan en trois parties : introduction et division du sujet, développement, conclusion.

2. Classement des idées

Le plan permet de sérier les questions en divisant logiquement l'exposé, de placer les idées par ordre d'importance, de discerner quelles sont les idées à étudier parallèlement, de

relier telle idée secondaire à l'idée essentielle, d'épuiser entièrement un aspect du débat avant de passer à la discussion suivante.

Introduction et division

L'introduction doit offrir, brièvement, une vue d'ensemble de la marche qu'on se propose de suivre pour exposer la question ou pour aboutir à la solution du problème.

Elle annonce pourquoi tel point sera traité avant tel autre; elle évoque une ou deux idées générales qui serviront de charpente au développement et de base à la conclusion.

— Introduisez tout de suite, s'il en existe, les textes se rapportant à la question ; et notez les difficultés d'interprétation ou d'application qu'ils peuvent soulever.

— Montrez l'intérêt pratique ou théorique du problème ainsi posé, de préférence au moyen d'un exemple emprunté, autant que possible, à la jurisprudence.

— Rappelez en quelques lignes l'historique du sujet, pour autant que ce rappel présente un réel intérêt pour l'étude ou la solution de la question.

— Après avoir délimité et précisé le sujet dans son évolution historique et dans son état actuel, indiquez les idées générales qui serviront de guide pour la suite des développements et qui feront apparaître les grandes divisions de votre travail.

— Annoncez sommairement tout ce qui sera développé par la suite, au moyen d'une division logique assurant des transitions naturelles entre les différentes parties de l'exposé.

— Evitez d'annoncer la division du sujet d'une façon par trop abrupte : apportez dans cette présentation une touche délicate, à l'aide de formules ingénieuses.

D. DEVELOPPEMENT OU CORPS DE LA COMPOSITION

C'est la partie qui doit être réservée à la discussion, d'après le plan sommairement annoncé dans la division qui suit l'entrée en matière.

— Suivez le plan détaillé, qui enchaîne logiquement les idées générales énoncées et qui divise les développements en deux ou trois parties, dont la première est consacrée aux questions d'intérêt majeur.

— Les conséquences ou les effets d'une institution ou d'une réglementation dépendent, le plus souvent, de sa nature juridique ; en conséquence, traitez d'abord les caractères de l'institution ou de la réglementation ; vous en discuterez ensuite les répercussions.

— S'il apparaît que l'évolution historique d'une institution ou d'une réglementation (les changements qu'elle a subis dans le temps) entraîne une extension de son domaine d'application et un affaiblissement parallèle de ses effets, divisez comme suit le corps de la composition : a) champs d'application ; b) effets.

Equilibre des diverses parties du développement

Si vous avez à comparer entre elles deux institutions, vous pouvez conduire systématiquement cette comparaison depuis le début jusqu'à la fin en utilisant, par exemple, cette division : a) ressemblances; b) différences. Veillez à ce que l'une des parties ne diffère pas trop de l'autre par sa longueur.

— Dans un sujet qui offre matière à comparaison, ne traitez pas dans une première partie l'une des institutions, quitte à traiter l'autre en second lieu : ce plan a le défaut de ne rien expliquer ; il conduit à une juxtaposition peu démonstrative et oblige à des redites.

— S'il s'agit de confronter des institutions ou des textes, efforcez-vous de saisir deux ou trois caractères généraux qui

leur sont communs. Prenez ces caractères généraux comme titres, pour grouper dans le plan, puis dans le développement, les idées (ressemblances ou différences) à justifier ou à expliquer.

— Pour équilibrer le développement, gardez-vous d'exposer la deuxième ou la troisième partie en trois ou quatre pages, alors que vous n'auriez pas consacré plus d'une page à la première partie.

Conclusion

Elle doit résumer d'une façon habile et convaincante les développements qui précèdent, en justifiant les affirmations qui figurent dans l'entrée en matière de la composition ou de l'étude.

— La conclusion peut offrir l'occasion de rattacher le sujet traité aux événements actuels ou aux projets de réforme à l'étude.

— Elle peut être réservée, si le sujet s'y prête, à l'exposé des réformes législatives jugées nécessaires, ou à des considérations de droit comparé.

— Evitez surtout de vous montrer trop catégorique en rédigeant la conclusion. Jugez avec prudence, et appréciez avec modération.

E. QUALITES DE STYLE

La composition doit être rédigée selon les règles du style administratif : clair, dépouillé, précis, impersonnel.

— Evitez l'emploi du JE, du NOUS ; gardez-vous des incorrections, des fautes contre la grammaire.

— Employez le terme propre.

— Soyez naturel et simple, élégant dans la forme autant que possible, et toujours mesuré dans l'expression aussi bien que dans les idées.

F. ATTENTION A L'ORTHOGRAPHE

— N'oubliez pas que la faiblesse en orthographe peut être considérée comme une raison suffisante pour éliminer un candidat à des fonctions où il s'agit de rédiger des lettres ou des textes qui doivent, en principe, être impeccables.

G. PRESENTATION MATERIELLE DE LA COPIE

La composition doit être présentée de façon nette, aérée, facile à lire, agréable à l'œil.

— Evitez les surcharges et les ratures.

— Allez à la ligne chaque fois que vous abordez une nouvelle idée.

— Trouvez des formules concises pour intituler les divisions introduites dans les développements successifs, lorsque le sujet en comporte ; soulignez et numérotez, au besoin, ces subdivisions.

— Recopiez en tête le libellé du sujet, intégralement; laissez ensuite dix lignes en blanc.

— Ménagez une marge d'environ un quart de la largeur de la page.

— Laissez une ligne en blanc entre chacune des grandes divisions de la composition.

— Limitez la copie à quatre pages au minimum et à six pages au maximum : plus courte, la composition serait maigre ; plus longue, elle risquerait d'être diffuse dans le fond ou négligée dans la forme, surtout si elle est rédigée en un temps limité.

III. L'EPREUVE DE DROIT APPLIQUE

Elle consiste à résumer d'une façon claire et ordonnée un texte législatif ou administratif, et à compléter ce texte par de courtes réponses aux questions soulevées par son interprétation.

C'est une épreuve de méthode, qui doit révéler la capacité d'analyser un texte, d'ordonner clairement les idées qu'il renferme, et l'aptitude du candidat à utiliser, dans telle circonstance donnée, les connaissances juridiques qu'il a acquises.

L'épreuve de droit appliqué fait appel au sens pratique, qui permet d'extraire la substance d'un texte et de le résumer en un style simple et précis, sous forme d'une courte information d'utilité immédiate.

Lorsqu'il s'agit d'un texte législatif, qui est nécessairement bref puisqu'il ne pose que des principes, il est utile de le compléter et de l'interpréter en faisant usage, autant que possible, des textes réglementaires additionnels.

A. ANALYSE DU TEXTE

Il s'agit :

a) d'interpréter correctement le texte ;

b) de résumer la matière et d'en présenter les éléments dans l'ordre le plus logique possible. A cet effet, il y a lieu de l'analyser :

1) Dans sa **forme administrative :** loi, décret, arrêté, règlement d'administration publique, acte réglementaire émanant d'un ou de plusieurs ministres ;

2) Dans son **objet général :** modification de la législation existante, institution ou perfectionnement d'un service, conditions d'application d'un acte législatif ou réglementaire, etc. ;

3) Dans ses **dispositions fondamentales,** qui doivent être clarifiées et mises en ordre pour que le lecteur puisse discerner rapidement l'essentiel.

B. PRESENTATION DES ELEMENTS DE L'ANALYSE

Les textes législatifs ou réglementaires les plus importants sont en général précédés d'un résumé qui les présente et les explique (exposé des motifs).

L'épreuve de droit appliqué fait ressortir l'aptitude des candidats à ordonner et à résumer les éléments essentiels du texte soumis à leur analyse pour l'appliquer, soit à la rédaction d'un exposé des motifs, soit à celle d'une lettre administrative, précise, courte, mais complète.

L'analyse d'un texte ne peut s'effectuer de façon abstraite, puisqu'elle est avant tout informative : il faut expliquer le texte et en dégager la signification; ce qui peut conduire à exposer dans ses grandes lignes le régime antérieur, et à rappeler les principales lois qui ont pu modifier ce régime.

C. MISE EN ORDRE DES PARTIES ESSENTIELLES

— Evitez de suivre servilement l'ordre des paragraphes du texte à résumer et présentés « pour information » dans la lettre ou dans l'exposé des motifs.

— Entraînez-vous à prélever des extraits substantiels, à les disposer dans l'ordre le plus favorable à la compréhension immédiate. Vous pouvez utiliser, à cet effet, des textes imparfaitement assemblés, tels que ceux tirés des comptes rendus des débats parlementaires publiés dans. la presse.

D. EXPLICATIONS COMPLEMENTAIRES

— Gardez-vous de donner à vos commentaires un tour théorique ou trop personnel. Ne perdez pas de vue qu'il s'agit d'être bref, direct, utile.

— Restez dans les limites du texte à étudier ; situez-le dans le temps, en exposant dans ses grandes lignes le régime antérieur et en rappelant les lois ou règlements qui ont pu modifier ultérieurement ledit texte.

— Rattachez, s'il y a lieu, les idées générales et les connaissances historiques aux éléments mêmes de chaque passage étudié.

— Mettez en lumière les motifs politiques, économiques et sociaux de la loi ; indiquez les conditions historiques de

son élaboration ; montrez en quoi cette loi a modifié ou complété la législation antérieure ; dites si elle trahit une conception nouvelle.

E. CONSEILS PRATIQUES

Il est généralement nécessaire d'établir un plan précis, de crainte de se perdre dans les détails, pour grouper dans un certain ordre les idées exprimées, et pour rapprocher dans une même partie de l'exposé des motifs ou de la lettre tout ce qui a trait aux mêmes préoccupations.

— S'il s'agit d'une comparaison de textes, notez, dans le libellé de l'un, puis de l'autre texte, ce qui a trait à chaque division prévue dans le plan que vous avez arrêté. Assurez ensuite l'ordonnance de chaque partie, coordonnez l'ensemble, et dégagez, en guise de conclusion, une idée générale.
— Lorsque le texte contient un grand nombre d'idées, abordez-les une à une, afin de mieux les expliquer, de les critiquer plus sûrement.
— Au point de vue du style, proscrivez tout romantisme, toute emphase, sous lesquels se masquent, le plus souvent, le vague de la pensée, l'incertitude du raisonnement. Imposez-vous un constant effort de sobriété dans l'expression, et tendez essentiellement à la rigueur.

IV. CONSEILS SUR LA MANIERE DE PASSER LES EPREUVES ECRITES

On ne saurait se lasser d'insister sur l'importance du plan. C'est faute d'avoir réfléchi à la question proposée, en vue de dresser un avant-projet de la manière dont on entend la traiter, que l'on s'expose à commettre le « péché mortel » de passer à côté du sujet ou de n'en traiter qu'un fragment.

A. PLAN DE LA COMPOSITION OU DE L'ETUDE

1) Le premier travail qui s'impose, c'est donc de mettre ses idées en ordre, de les classer, de les subordonner les unes

aux autres. Dans ce but, étudiez d'abord soigneusement les termes dans lesquels le sujet est défini, afin de comprendre exactement de quoi il s'agit et ce que l'on demande de vous.

2) Le sens du texte une fois compris et le sujet une fois délimité, rassemblez vos connaissances acquises, sans vous noyer dans les détails, et dressez tout de suite les grandes lignes destinées à former la charpente du plan.

3) Au cours de cette recherche et de cette mise en place des idées, ne retenez que ce qui ressortit au sujet, et éliminez tout ce qui lui est étranger. Surtout, ne cherchez pas à étoffer une composition, estimée trop brève, en la complétant par des éléments étrangers à la question ; ce serait un faux calcul qui produirait le résultat inverse.

4) Rappelez-vous qu'une composition où le plan ne transparaît pas laisse supposer que le candidat a négligé de mettre en ordre ses connaissances, ou qu'il les a mal assimilées.

5) En raison même de l'importance capitale du plan, ne craignez pas de faire preuve d'originalité dans ce domaine.

B. MISE EN EVIDENCE DU PLAN

Tout plan comporte une introduction et une conclusion ; on ne saurait trop le répéter.

1) Dans l'introduction, il s'agit de préciser et de délimiter le sujet. Ce faisant, ne manquez pas de donner, le cas échéant, les raisons qui vous auraient fait passer sous silence telle ou telle question, afin que le correcteur puisse, s'il y a lieu, critiquer la décision que vous avez prise, mais non vous reprocher une omission.

N'oubliez pas que l'introduction doit annoncer les idées directrices de la composition ou de l'étude, et celles que le candidat a dégagées de l'examen du sujet, idées dont il lui faut démontrer le bien-fondé dans le développement.

2) Après avoir tracé les grandes lignes de l'introduction et jeté sur le papier les idées éparses que vous suggère le sujet, examinez l'un après l'autre les éléments retenus pour être spécialement développés ; répartissez-les entre les grandes divisions du plan, et mettez ce plan en évidence, soit par des paragraphes numérotés, soit par des titres et des sous-titres, suivant la nature de la composition.

La mise en évidence du plan, opération qui ne s'impose pas dans une dissertation littéraire ou philosophique, devient un élément de succès en matière de composition d'ordre juridique ou administratif, où les qualités d'ordre, de netteté et de clarté doivent être prépondérantes.

3) Pour accentuer davantage le relief de votre plan :

— Ecrivez les titres et sous-titres en retrait de la marge ;

— Soulignez titres et sous-titres ;

— Faites-les précéder de chiffres arabes ou romains, de lettres minuscules ou majuscules.

4) Dans la conclusion, résumez ce que votre exposé aura dégagé d'essentiel, c'est-à-dire les points capitaux évoqués dans l'introduction. Mais ici, vous n'avez plus rien à justifier : le but de votre conclusion est de faire ressortir que l'exactitude de vos idées a été vérifiée au cours du développement.

C. STYLE ET PONCTUATION·

Une composition qui porte sur un sujet d'ordre juridique ou administratif mérite autant de soins dans la forme qu'une composition littéraire.

— Elle ne doit arborer aucun ornement superflu ; le style en sera sobre et dépouillé ; la clarté et la rigueur seront constamment recherchées.

— Chaque phrase doit être séparée de ses voisines par un signe de ponctuation : point ou point-virgule.

— Utilisez souvent le point à la ligne.

— Une incidente explicative, c'est-à-dire incluse à l'intérieur d'une phrase, mais non indispensable au sens de celle-ci, doit être mise entre virgules ou entre tirets.

— Une ponctuation correcte, alliée à la concision des phrases, contribue à rendre la composition plus lisible et plus claire. Savoir ponctuer est indispensable pour écarter toute ambiguïté dans la rédaction des textes législatifs ou administratifs.

— S'il y a lieu de faire une énumération, on utilisera en général des alinéas successifs, que l'on peut faire précéder d'un chiffre ou d'une lettre.

D. ORTHOGRAPHE ET ECRITURE

Une composition émaillée de fautes d'orthographe crée toujours le préjugé défavorable au candidat. Pour éviter pareils mécomptes, il est bon de revoir fréquemment les notions essentielles imposées par la règle ou par l'usage.

L'écriture est un élément d'appréciation non négligeable : les correcteurs ont à examiner un nombre considérable de copies en un temps limité ; une copie peu lisible compliplique leur tâche et risque d'être notée plus sévèrement.

Une bonne présentation de la copie, avec marges suffisantes, alinéas bien séparés, espaces blancs judicieusement répartis, écriture nette et horizontale, produit toujours une impression favorable.

E. TRAVAIL DE COMPOSITION ET DE REDACTION

Pour ne pas être pris de court et pour tirer le meilleur parti du temps accordé (en général, quatre heures), il y a tout intérêt à se conformer à l'horaire suivant :

Pendant un quart d'heure :

— Lisez plusieurs fois le texte de la matière proposée pour comprendre exactement ce qu'on attend de vous.

— Délimitez le sujet de manière à ne pas négliger ce qui le concerne, à ne pas traiter ce qui lui est étranger.

Pendant trois quarts d'heure :

— Notez de façon sommaire tous les détails, indications et idées que vous estimez en rapport avec le sujet.

— Etablissez le plan de la composition en ordonnant logiquement les éléments ainsi recueillis.

Pendant une heure trois quarts :

— Rédigez la composition sous forme de brouillon de premier jet, selon le plan adopté.

— Apportez au brouillon les modifications utiles, et, le cas échéant, reclassez-en les idées dans leur ordre logique.

— Evitez de rechercher des transitions de pure forme, superflues, nuisibles à la clarté.

— Efforcez-vous d'être court sans sécheresse.

— Usez d'un style précis et simple ; évitez les mots à double sens ou dont la portée exacte vous échappe.

Pendant une heure :

— Recopiez la composition en accordant tous vos soins à la présentation matérielle.

— Ecrivez lisiblement ; disposez le texte de façon à laisser une ligne en blanc entre les différentes parties du développement.

Pendant un quart d'heure :

— Relisez attentivement votre composition, pour mettre au point la ponctuation et corriger, s'il y a lieu, les fautes d'orthographe.

Lorsque la composition doit être rédigée en deux heures, on peut employer ce temps de la façon suivante :

1) Réflexions sur le libellé du sujet et la recherche des idées : 20 minutes.

2) Choix des idées et élaboration du plan détaillé : 40 minutes.

3) Rédaction proprement dite : 50 minutes.

4) Revision et corrections : 10 minutes.

V. CONSEILS PRATIQUES SUR LA FAÇON DE PASSER LES EPREUVES ORALES

— Inspirez-vous des conseils donnés au sujet de la rédaction des épreuves écrites ; ne répondez pas impulsivement à la question posée : réfléchissez pendant quelques secondes, de manière à bien comprendre la question et à en saisir les contours exacts.
— Remémorez-vous les passages du cours ou de l'ouvrage utilisé pour votre préparation, s'il est utile d'y faire appel ; rassemblez mentalement les éléments de votre réponse, et fixez le plan sommaire de l'exposé.
— Dans une conversation avec le jury, le candidat dispose en général de dix minutes pour préparer son exposé ; consacrez ce temps à réunir vos idées, à les noter brièvement à mesure qu'elles se présentent à votre esprit, et, enfin, à les classer dans un ordre logique.
— Parlez sans hâte, distinctement, et sans faire preuve ni d'une assurance excessive, ni d'une modestie exagérée.
— En débutant, annoncez comment la question se présente à vous et quel est le plan sommaire d'après lequel vous vous proposez de l'exposer.
— Efforcez-vous de vous exprimer avec correction, et, si possible, avec élégance.

EXEMPLE D'APPLICATION DES DIRECTIVES

Soit le sujet : LES CONSEQUENCES ECONOMIQUES, SOCIALES ET HUMAINES DU DEVELOPPEMENT DU MACHINISME DEPUIS LE DEBUT DU XIXe SIECLE

L'énoncé du sujet permet de grouper les conséquences du machinisme sous trois titres : a) économique ; b) social ; c) humain.

Pour établir un plan équilibré, il faut ordonner les idées à l'intérieur de chacune des trois grandes parties de la composition, en prenant soin de ne pas amalgamer les consé-

quences sociales et humaines, c'est-à-dire les transformations qui se rapportent à l'homme vivant en société et celles qui sont relatives à l'individu isolé.

Introduction

La machine apparaît en Angleterre à la fin du XVIII[e] siècle.

Les industries de la soie et du coton, la métallurgie sont les premières à se trouver affectées par les nouvelles inventions mécaniques.

La machine à vapeur, puis, au XIX[e] siècle, l'utilisation industrielle de l'énergie électrique et, enfin, l'invention du moteur à explosion et à combustion interne viennent bouleverser les conditions de la production.

Quelles sont les conséquences économiques, sociales et humaines des applications industrielles de ces nouvelles formes de l'énergie ?

I. Conséquences économiques

L'emploi de la machine entraîne de profondes modifications qui affectent à la fois le produit et l'entreprise.

A. Le produit

1) La fabrication :

La machine permet d'obtenir :
— de plus grandes quantités ;
— un meilleur fini ;
— des produits interchangeables (normalisation, standardisation) ;
— des prix de revient moins élevés, les frais généraux étant répartis sur un plus grand nombre d'unités.

2) La circulation des produits :

Les transports deviennent :
— plus rapides, à l'intérieur des pays et dans le monde ;
— moins coûteux ;

— les échanges se développent et, avec eux, les banques, qui font le commerce de l'argent.

3) La consommation :

Elle s'accroît parce que :
— les prix baissent ;
— l'industrie cherche des débouchés en créant des besoins nouveaux et en exportant ;
— mais des crises générales de surproduction, inconnues jusqu'alors, se produisent par intermittences.

B. L'entreprise

1) Avant le machinisme :
— L'artisan avait besoin d'un petit capital d'installation ;
— il opérait pour une clientèle locale ;
— il travaillait sur commande.

2) La production mécanique nécessite :
— de gros capitaux pour la construction et l'équipement des usines de fabrication, des magasins, etc ;
— de larges débouchés ;
— un personnel plus nombreux.

3) De nouvelles formes d'entreprises voient le jour :
— La manufacture, puis l'usine, succèdent à la boutique de l'artisan ;
— On assiste au développement de la société anonyme par actions, qui groupe les épargnes individuelles au sein de la grosse industrie et assure à celle-ci les vastes capitaux dont elle a besoin ;
— A leur tour, les entreprises se groupent par concentration horizontale ou verticale (ententes, cartels, trusts), pour se protéger contre la concurrence ;
— Ces transformations dans les moyens de production, d'échange et de distribution s'effectuent dans le cadre capitaliste, en régime de propriété individuelle.

II. Conséquences sociales

Les concentrations d'ordre économique entraînent le regroupement des individus dont les conditions de vie restent longtemps précaires.

Les groupes font appel à l'Etat, qui doit jouer le rôle d'arbitre entre patrons et ouvriers.

A. Les conditions de vie des travailleurs

1) Naissance de grands centres urbains et du prolétariat :
— nouvel équilibre : villes, campagnes ;
— problèmes du logement et de l'hygiène dans la cité, dans l'usine ;

2) Modifications sociales à l'intérieur de l'entreprise :
— un fossé se creuse entre ceux qui apportent le capital et ceux qui fournissent le travail ;
— l'ouvrier ne peut plus nourrir l'espoir de devenir patron.

B. Réaction ouvrière contre cet état de choses

1) Les ouvriers constituent des groupements revendicatifs : compagnonnages, syndicats qui disposent de l'arme de la grève ;

2) Beaucoup d'entre eux s'intéressent aux doctrines nouvelles : socialisme, marxisme, etc., qui recommandent une modification fondamentale des rapports entre le capital et le travail[1].

C. Avantages accordés par l'Etat

1) Une réglementation de la durée du travail, de la sécurité et de l'hygiène dans les ateliers ;

2) Des garanties de salaires : secours aux chômeurs, conventions collectives de travail ;

3) Une représentation dans la direction de l'entreprise : comités d'entreprise, cogestion.

III. Conséquences humaines

A. Avantages de la machine

1) Elle évite à l'homme certains travaux pénibles ;
2) Elle accroît le volume de la production et abaisse les prix de revient ;
3) Elle permet d'élever le niveau de vie des individus.

B. Inconvénients de la machine

1) Pour le travailleur :

L'ouvrier tend à devenir un manœuvre qui n'a qu'une notion quantitative de son travail :

— l'automatisme des mouvements enlève au travail tout intérêt et pousse à l'automatisme de la pensée « robot » ;
— il peut en résulter, chez l'individu qui travaille à la chaîne, une atrophie de l'intelligence et une fatigue nerveuse excessive.

2) Pour le consommateur :

Le consommateur voit diminuer son indépendance morale et sa faculté de choix ;

— de la production en grande série et de la nécessité d'assurer le plein emploi de l'outillage et de la main-d'œuvre naît une tendance à susciter, chez le consommateur, des besoins fictifs ;
— le consommateur doit se contenter, le plus souvent, du produit standard qui lui est imposé par la publicité ; il risque de perdre une parcelle de son autonomie d'acheteur et le sens du produit de qualité, de l'article original.

CONCLUSION

Le machinisme a profondément transformé les conditions de vie des hommes. Il a exercé d'heureux effets dans le domaine économique, puisqu'il a permis d'accroître considérablement la production des biens de consommation et de les mettre à la portée d'un plus grand nombre.

Si le machinisme a amélioré dans l'ensemble la condition humaine, par l'élévation du niveau de vie, il a malheureusement fourni à l'humanité de nouveaux moyens de se diviser et de se détruire.

Au point de vue social, les peuples cherchent un équilibre, qu'ils espèrent atteindre en appliquant des doctrines opposées, dont les principes pourront peut-être se concilier dans l'avenir.

L'homme est conscient de l'accroissement de puissance mis à sa disposition par le machinisme. Il doit s'ingénier à ne pas devenir l'esclave de la machine, mais à la dominer, de manière à ne pas sombrer dans un matérialisme au sein duquel il se trouverait, en définitive, dépouillé par ses propres conquêtes.

TABLE DES MATIERES

Chapitre II.

La mise en ordre des idées

Chapitre III.

Le mécanisme de l'expression

Chapitre IV.

L'art du style

SECONDE PARTIE

Chapitre V.

L'exécution du travail de composition et de rédaction

Chapitre VI.

Les divers genres de composition française

Chapitre VII.

Plans détaillés proposés à titre d'exemples

Chapitre VIII.

Le « premier degré » de la composition française
Conseils généraux et directives particulières en vue des examens et concours

Chapitre IX.

Le « second degré » de la composition française
Directives générales et conseils particuliers
sur la manière de conduire une dissertation

Chapitre X.

En manière d'application : La composition française sur un sujet d'ordre juridique ou administratif

TABLE DES MATIERES

de l'ouvrage intitulé :

PRATIQUE DE LA REDACTION

COMMENT REUSSIR L'EPREUVE DE FRANÇAIS AUX EXAMENS ET CONCOURS [1]

(1) Cet ouvrage est publié dans la Bibliothèque Générale des Sciences Economiques.

Plan développé proposé à titre d'exemple
Introduction
I. Une instruction développée n'est pas nécessaire au bonheur
A. Beaucoup de gens peu instruits paraissent heureux
B. Un savoir étendu ne procure pas nécessairement le bonheur
II. Le bonheur dans l'ignorance est quiétude de nature inférieure
A. Tendances dirigées vers la conservation de l'individu et de l'espèce
B. Tendances intellectuelles et morales
a) Joies intellectuelles de l'étude
b) Joies morales du savoir
III. Influence du savoir sur la conduite et sur le bonheur
Conclusion

Dissertation 22

Thème : « L'homme n'est un être moral que parce qu'il vit en société »
Plan développé proposé à titre d'exemple
Introduction
I. Influence de la vie sociale sur les mœurs
A. Définition de l'être moral
B. Caractères de l'être moral
C. Primauté du social dans l'homme
D. Modalités de l'influence sociale
E. Variations de la morale avec l'état social
II. Rôle possible de la conscience morale innée
III. Influence de la société sur la formation de la conscience morale
A. La conscience morale, création de la société
B. La raison, fondement de la morale sociale
C. Création de la personnalité individuelle
Conclusion

Dissertation 23

Thème : Expliquez et commentez ce jugement de Montesquieu : « Le gouvernement monarchique se soutient par la force des lois ; le gouvernement despotique par le bras du prince toujours levé ; mais dans un Etat populaire, il faut un ressort de plus, qui est la vertu »
Plan développé proposé à titre d'exemple

b) Modifications sociales à l'intérieur de l'entreprise
B. Réaction ouvrière contre cet état de choses
C. Ce que l'Etat accorde progressivement aux travailleurs
III. Conséquences humaines
A. Avantages de la machine
B. Inconvénients de la machine
a) Pour le travailleur
b) Pour le consommateur
Conclusion

Dissertation 31

Thème : L'économie politique, ses lois, ses méthodes. En quoi l'économie politique est-elle une science ?
Note
a) En guise d'introduction
b) Développement du corps de la composition
c) Conclusion
Développement proposé à titre d'exemple
Introduction
Corps de la composition
Conclusion

Dissertation 32

Thème : Comparez les principes essentiels des doctrines libérales et des doctrines socialistes. Examinez comment ces principes ont pu se combiner pour aboutir aux systèmes économiques contemporains
Note
Développement proposé à titre d'exemple
Introduction
Corps de la composition
I. Les principes des doctrines libérales
II. Les principes des doctrines socialistes
III. La conciliation de fait de ces divers principes
Conclusion

Dissertation 33

Thème : Expliquer pourquoi la connaissance de l'économie politique est indispensable à la bonne gestion des finances publiques

QUATRIEME PARTIE

Varia

COLLECTION « BIEN ECRIRE ET BIEN PARLER »

1. **Entretiens sur l'Art d'écrire**
par Arsène SOREIL
Docteur spécial en philologie romane — Dipl. d'études supér. de l'Université de Paris

2. **Initiation pratique au métier d'écrire** (2 volumes)
* *Bréviaire de la méthode*
** *Le labeur du style et la technique de l'impression*
par Gommaire DYKMANS
Docteur spécial en Economie politique et sociale
Professeur à l'Université de Liège

3. **Code de l'Orthographe Française**
par Maurice GREVISSE
Docteur en philosophie et lettres — Professeur à l'Ecole des Cadets

4. **Pour enrichir son Vocabulaire**
par Arthur MASSON
Docteur en philosophie et lettres
Professeur honoraire à l'Athénée et à l'Ecole Normale de Nivelles

5. **L'Art d'écrire une Lettre**
par Fernand DESONAY
Membre de l'Académie de Langue et de Littérature Françaises
Docteur en philosophie et lettres — Professeur à l'Université de Liège

6. **Dictionnaire des Difficultés Grammaticales et Lexicologiques**
par Joseph HANSE
Membre de l'Académie de Langue et de Littérature Françaises
Docteur en philosophie et lettres — Professeur à l'Université de Louvain

7. **La Lettre Commerciale**
Comment la présenter ? — Comment la rédiger ?
par Jacques SURLEMONT
Ingénieur commercial U. L. B.

8. **Le Rapport**
Comment l'élaborer — Comment le rédiger
par Fernand DESONAY
Docteur en philosophie et lettres — Professeur à l'Université de Liège

9. **La Conversation Française**
par Georges SION
Docteur en droit — Auteur dramatique

10. **Un Art de lire**
par Adrien JANS
Docteur en droit — Critique littéraire

11. **La Parole en Public**
Essai sur la rhétorique et l'éloquence, aujourd'hui et dans le passé
par Maurice HOUGARDY
Docteur en philosophie et lettres — Professeur à l'Athénée Royal d'Ixelles

12. **La Prononciation Française d'aujourd'hui**
par L. P. Kammans
Professeur de phonétique au Conservatoire Royal de Bruxelles

IMPRIME EN BELGIQUE
Imprimerie-Lithographie Tournaisienne
TOURNAI